

RECONSTRUCCIÓN DIGITAL DE CUATRO OBRAS DE FARGAS Y TOUS. 1954-1963

Glenn Deulofeu



RECONSTRUCCIÓN DIGITAL DE CUATRO OBRAS DE FARGAS Y TOUS. 1954-1963.

Autor: Glenn Deulofeu

Director: Helio Piñón
Codirectora: Cristina Gastón

Barcelona, julio de 2013.

Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB. Universidad Politécnica de Cataluña.

ÍNDICE

I. Introducción

| | |
|---|----|
| Presentación..... | 7 |
| Estructura de la Tesis..... | 8 |
| Método de Reconstrucción Digital..... | 10 |
| Fargas y Tous: Una trayectoria autodidacta..... | 12 |
| Conversación con Josep María Fargas..... | 14 |
| Conversación con Enric Tous..... | 21 |

II. Casa Mestre. 1954 - 1956.

| | |
|-------------------------------------|----|
| La presencia tenue del volumen..... | 30 |
| Estructura mixta..... | 38 |
| Organización bi nuclear..... | 44 |
| Diversidad en equilibrio..... | 52 |

III. Tienda Georg Jensen. 1957 - 1958.

| | |
|--|-----|
| El escaparate como arquitectura..... | 80 |
| Sistematización de un pequeño espacio..... | 88 |
| Orden visible y orden subyacente..... | 96 |
| Verticales y horizontales..... | 100 |

IV. Casa Ballbé. 1958 - 1961.

| | |
|---|-----|
| Precisión en el paisaje..... | 122 |
| La repercusión estética de la construcción..... | 130 |
| Organización en torno a un patio..... | 138 |

| | |
|--|-----|
| La riqueza espacial de una estructura..... | 146 |
|--|-----|

V. Fabrica Dallant. 1962 - 1963.

| | |
|--------------------------------------|-----|
| Continuidad exterior - interior..... | 176 |
| Refinamiento constructivo..... | 184 |
| La planta multifuncional..... | 190 |
| Una profunda gama de matices..... | 198 |

VI. Conclusiones

| | |
|--|-----|
| Dicotomías..... | 220 |
| Obra y lugar..... | 221 |
| Universal y local..... | 223 |
| Repetición y variación..... | 227 |
| El arte de construir..... | 230 |
| ¿Prototipos?, ¿Gratuidades?, ¿Equivocos figurativos?: Fargas y Tous en los textos..... | 234 |

| | |
|-----------------------|-----|
| Anexo: | |
| Obras realizadas..... | 243 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Bibliografía..... | 252 |
| Crédito de las ilustraciones..... | 254 |

A todos mis profesores y amigos de Barcelona y Talca.

1. Josep Maria Fargas y Enric Tous durante la construcción de la Casa Ballbé en 1962.

6



I. INTRODUCCIÓN

"No son meros inventos, como los que permiten mover cargas, los que han suministrado a la arquitectura su posibilidad de existir; no, es la propia arquitectura la que está impregnada de la esencia de la técnica. Las líneas de los templos griegos, del estilo románico y del gótico son líneas técnicas, animadas igualmente por las fuerzas estáticas de compresiones y tracciones".

Friedrich Dessauer, Filosofía de la Técnica, Bonn 1927.

PRESENTACIÓN.

La arquitectura de Josep Maria Fargas y Enric Tous surgió en unos años en que la industria de la construcción dentro de España presentaba un importante retraso respecto de los avances tecnológicos exhibidos en las construcciones de los países del centro de Europa y Estados Unidos. Fargas y Tous, en un intento por actualizar la arquitectura local, se embarcaron en una búsqueda de nuevas alternativas constructivas que dio como fruto la producción de obras con un profundo sentido de la cualidad estética de los materiales, basado en las nociones de precisión, claridad estructural y flexibilidad del sistema modular.

De aquí destacan obras como la Casa Mestre (1956), la Tienda Georg Jensen (1958), la Casa Ballbé (1962) y la Fábrica Dallant (1963), que marcaron un periodo de producción inicial que posteriormente, con la apertura del mercado español y la llegada de las nuevas tecnologías, se vio desvirtuado por un manejo formalista de los nuevos medios.

Las obras antes mencionadas, al momento de su aparición, se vieron enfrentadas a la oposición de la tendencia Realista, que a principios de los años sesenta comenzaba a adquirir mucha cohesión dentro de Cataluña, lo que llegó a poner en entredicho gran parte de los logros que la arquitectura moderna había alcanzado hasta ese momento y, de paso, el valioso aporte a la arquitectura local que Fargas y Tous estaban realizando.

El alto grado de ideologización –incluso politización– en que había caído la arquitectura, tendió un velo conceptual sobre obras que se basaban simplemente en los aspectos

más empíricos del proyecto de arquitectura. Para mayor infortunio, y por distintas circunstancias, tanto la Casa Mestre como la Tienda Georg Jensen, la Casa Ballbé y la Fábrica Dallant fueron desapareciendo como obras, por lo que su revisión se reduce actualmente al análisis de unos pocos planos y fotografías originales en blanco y negro.

La tecnología actual permite reconstruir digitalmente estas obras, lo que abre la posibilidad de volver a experimentar –al menos de manera análoga a la realidad– la vivencia de sus espacios y también, como producto del propio proceso de reconstrucción, acceder a un análisis pormenorizado, desde el emplazamiento hasta el detalle constructivo, de los distintos criterios de configuración de la forma con que cada proyecto se llevó a cabo.

Por lo tanto, la reconstrucción digital que aquí se propone es fundamentalmente un medio que posibilita la comprensión de los valores arquitectónicos más esenciales de obras de gran calidad, cuya revisión en profundidad se ha ido postergando en el tiempo, al parecer como consecuencia de la infravaloración con que la crítica las ha estigmatizado, y al mismo tiempo por el olvido y las limitaciones de cara a una investigación que comporta la extinción de estas obras.

ESTRUCTURA DE LA TESIS.

- 8 Las cuatro obras que en este trabajo se analizan, representan el núcleo de una manera de entender el proyecto de arquitectura, manera que, como la mayoría de los procesos, se fue dando entre un inicio titubeante, la reafirmación de unos principios y, finalmente, una madurez alcanzada gracias a la experiencia que entregan los aciertos y desaciertos.

En este caso, la Casa Mestre representaría aquel inicio titubeante; la tienda Georg Jensen la reafirmación de unos principios formales; y la Casa Ballbé y la Fábrica Dallant, las obras que demostraban la madurez que había alcanzado el trabajo en sociedad de Josep Maria Fargas y Enric Tous.

Fuera del análisis han quedado otras obras de interés, que por sus principios formales similares a las obras que aquí expuestas, se incluyen indirectamente dentro del presente análisis. También, el estado actual prácticamente intacto de algunas obras de este periodo –como por ejemplo en Decanato del COAC– hacían innecesaria su inclusión directa en un tipo de análisis basado fundamentalmente en la Reconstrucción Digital de obras desaparecidas.

En el trabajo de Fargas y Tous, se puede apreciar un marcado periodo inicial que estaba definido por la asociación de la dupla de arquitectos en 1952 y por la construcción en 1968 de la Banca Catalana en el Paseo de Gracia de Barcelona. En esta obra, si bien se mantenían una serie de valores formales provenientes de las obras anteriores, se daba un paso importante hacia un tipo de enfoque más formalista del uso la técnica. Las obras que prosiguieron a

la Banca Catalana consolidaron una manera de entender la arquitectura que se alejaba cada vez más de la esencialidad formal que caracterizó a la primera etapa y que, lamentablemente, no se restablecería con el paso del tiempo.

Dentro del periodo de 16 años que se cerraba con la construcción de la Banca Catalana, surgió entre 1956 y 1963 un grupo de obras capaces de resolver con mucha precisión y sentido de la abstracción problemáticas arquitectónicas de distinta índole y envergadura. La Casa Mestre como vivienda estival, Georg Jensen como tienda comercial, la Casa Ballbé como vivienda unifamiliar y la Fábrica Dallant, son unas obras en donde se puso a prueba con gran acierto una manera de concebir la arquitectura que se basaba en los aspectos mas perennes de la forma. Estas cuatro obras conforman la etapa de producción arquitectónica más destacada en la trayectoria conjunta de Fargas y Tous, y constituyen en definitiva la materia de estudio en la que se centra este trabajo de investigación.

La primera parte de la Tesis, correspondiente a la introducción, contiene principalmente un relato del inicio de la trayectoria de Fargas y Tous (desde sus años en la universidad hasta la construcción de sus obras de principios de los años sesenta), y también dos conversaciones, una con Josep Maria Fargas, otra con Enric Tous, realizadas personalmente por el autor entre los años 2005 y 2006. Este bloque introductorio, servirá para construir una noción del momento y las condiciones en que se gestaron una serie de obras de interés. Las conversaciones por su parte, junto

con aportar una versión directa de los hechos, nos permitirá tener entre estas líneas la propia voz de los arquitectos, que de alguna manera nos acercarán a sus modos de ser y de sentir la arquitectura. Los contenidos y frases más aclaratorias surgidas en estas conversaciones, nutrirán el contenido a lo largo de toda la tesis, apareciendo en forma de citas cuando la elaboración de los textos así lo requiriese.

Como contenido introductorio, también se agrega un comentario sobre las virtudes y las características del método de análisis aplicado en este trabajo, el cual es el de la reconstrucción digital.

La segunda parte de la Tesis la conforman los cuatro capítulos correspondientes al análisis de cada una de las obras seleccionadas para este estudio. El análisis en cada uno de estos capítulos se estructurará –siguiendo siempre el mismo orden– en primer término por el estudio del lugar, seguido del sistema constructivo, el programa, para finalmente llegar a una mirada de la experiencia del espacio de la obra correspondiente. En cada capítulo, esta estructura tomará distintos nombres, intentando capturar en cada subtítulo la esencia del contenido expuesto.

El estudio de las cuatro obras está estructurado fundamentalmente por el ordenamiento de tres tipos de documentos gráficos: los originales, las referencias externas y las imágenes de reconstrucción digital. Los originales conforman básicamente la base de datos proyectuales en la cual se apoya todo el trabajo de reconstrucción digital. Por esta razón, tales documentos –fotografías y planos originales–

son los encargados de abrir cada capítulo, exponiendo de esta manera el análisis previo que sirvió para la detallada reconstrucción digital de las obras.

Algunas imágenes originales también tienen un tratamiento al final de cada capítulo, como referencia en la parte superior de la página a las imágenes de reconstrucción digital que se encuentran debajo de ellas. De este modo, cada cierto tramo se crea una comparación directa entre las imágenes originales y las de reconstrucción digital que ayudan a la verificación de la correspondencia entre la realidad de la obra y la realidad virtual que se propone.

Acompañan también al análisis otras referencias externas, que son básicamente imágenes y planos de obras de otros arquitectos, que permiten extrapolar la arquitectura de Fargas y Tous con las producciones extranjeras de las cuales directa o indirectamente recibían influencia.

Y por último las conclusiones, que conforman la tercera parte de la Tesis, más que enfocarse en una reflexión de tipo teórica, buscan esencialmente recoger los aprendizajes que ha dejado el estudio de estas obras. Aprendizaje ligado a la actividad proyectual y de utilidad para su aplicación en cualquier proyecto de arquitectura.

MÉTODO DE RECONSTRUCCIÓN DIGITAL.

- 10 Los *softwares* actuales permiten –cada vez con mayor facilidad– reconstruir digitalmente obras del pasado que, por su calidad y su vigencia, son portadoras de una sabiduría arquitectónica que es muy beneficioso extraer.

En primera instancia la reconstrucción digital permite precisamente esto, es decir, tomar conciencia de las partes y las relaciones que componen el total, para de este modo aproximarse a la comprensión de la configuración esencial de la forma de obras ejemplares y de un alto nivel ilustrativo. Es el caso de las obras de Fargas y Tous que aquí se analizan.

La reconstrucción digital, realizada en primera persona, pieza a pieza, desde la estructura hasta los detalles, provoca de alguna manera la experimentación análoga del mismo proceso constructivo al cual la obra y los arquitectos se debieron enfrentar. Este proceso crea una apreciación totalmente desconceptualizada de la realidad material, ya que induce –como hecho construido– a la valoración concreta de cada uno de los elementos.

Esta desconceptualización no se traduce en una falta de contenido, todo lo contrario. La apreciación formal, sin las interferencias de los prejuicios conceptuales que durante años se vienen arrastrando y acumulando en arquitectura, abre una dimensión analítica basada básicamente en la mirada, como la más profunda herramienta de juicio de las formas.

Al manipular desde el ordenador toda la realidad material del edificio en estudio, se activa inmediatamente, casi

como reflejo, la valoración visual de la obra de arquitectura. Así la reconstrucción digital se podría dividir fundamentalmente en tres etapas: la de modelado, la de texturado y la de encuadre fotográfico.

El modelado involucra en primer lugar la consulta y el análisis de planos originales, como el emplazamiento, las fundaciones, la estructura, los detalles constructivos, las plantas, los alzados, etc.; información gráfica que siempre es verificada por las fotografías originales que se dispongan. Toda esta información bidimensional es traspasada al ordenador como información tridimensional, acción que conlleva la visualización espacial pormenorizada de los parámetros más relevantes del proyecto.

El minucioso proceso de modelado facilita el esclarecimiento del ineludible vínculo entre la configuración de los elementos constructivos (forma) con los aspectos espaciales de carácter relacional a que aspira la obra. Es decir, que sin necesidad de un discurso que explique las acciones proyectuales, se puede llegar a intuir –lo que ya es mucho– las relaciones de tipo contextual, programático y espacial más esenciales de la obra.

La etapa de texturado guarda relación con la caracterización material del modelado, en este caso realizado con un software distinto: Artlantis Studio 3 (el modelado fue realizado con SketchUp 7 pro). En este momento del proceso de reconstrucción digital, los elementos formales que antes eran genéricos pasan a ser parte de una realidad virtual, que como tal no pretende –ni puede– ser realista, sino que

más bien se mueve dentro de unas escalas de realismo visual capaces de dar verosimilitud a las imágenes.

La caracterización de los distintos elementos del modelo trae consigo la precisión de una serie de matices materiales, que al estar en consonancia unos con otros, hacen que muchas veces los ajustes que se hagan sobre uno, lleven al ajuste del resto de materialidades y texturas que componen la obra en formato digital.

La constante revisión y ajuste de los cromatismos, brillos, reflejos, texturas, luces y sombras –además de los objetos de vegetación y mobiliario– provoca que se ejercite una agudeza visual, que aparte de ser vital para el trabajo como arquitecto, ayuda a la sintonía con el nivel más esencial de las decisiones proyectuales de la obra estudiada, nivel que tiene que ver con la manifestación visual de la configuración material-espacial con la que es concebida la respectiva obra.

El encuadre fotográfico con el cual se cierra el proceso de reconstrucción digital, permite extraer de la obra los episodios arquitectónicos más valiosos –y a veces insospechados– de obras que generalmente se conservan apenas en un registro parcial. También la aparición del color en obras a menudo asociadas con fotografías en blanco y negro, aporta una dimensión visual totalmente desconocida para la actual generación de arquitectos.

Desde luego que la fijación de los encuadres fotográficos debe ser cuidadosa. Fotografiar una obra de arquitectura no es lo mismo que fotografiar a una persona o un

paisaje. Para el caso de este trabajo de investigación, se ha querido tomar como referencia la notable obra de fotógrafos de arquitectura como Francesc Català-Roca o Julius Shulman. Ambos, uno en Cataluña y el otro en los Estados Unidos, fueron capaces de retratar con mucha simpleza y elegancia obras de arquitectura moderna de primer orden. Aspectos como la importancia del primer plano, la intencionalidad de los escorzos, la anulación de la fuga en vertical (sólo cuando se trata de un contrapicado), o la frontalidad de los puntos de vista, son lecciones dejadas por estos maestros de la fotografía, y que se han tratado de aplicar aquí en la medida de lo posible.

Otro referente fotográfico importante ha sido indudablemente el de las imágenes –reales y digitales– como las que han quedado plasmadas en los libros *Miradas Intensivas*, la colección *Sin Palabras* y *Arquitectura de la Ciudad Moderna* de Helio Piñón, y que desarrollan un tipo de mirada similar a la de Català-Roca y Shulman.

Por último, el tratamiento de los comentarios escritos que acompañan a las imágenes, cumple un rol netamente complementario e introductorio a éstas. La capacidad descriptiva de una buena imagen –mucho mayor que la de una narración– merece permanecer inmune a las interferencias intelectuales, para así ofrecer el tipo de información que le es propio, el de la visión.

FARGAS Y TOUS: UNA TRAYECTORIA AUTODIDACTA.

- 12 Cuando Josep Maria Fargas (Barcelona, 1925) y Enric Tous (Barcelona, 1924) ingresaron a estudiar arquitectura en 1945 en la Escuela de Barcelona, la enseñanza de los valores de la arquitectura moderna se encontraba altamente restringida por el régimen de Franco. "Esto ocurrió porque los profesores que hacían arquitectura moderna antes del 36, es decir, antes de la Guerra Civil, tuvieron que exiliarse en otros países cuando fueron considerados rojos separatistas. Entonces nos quedamos aquí con los arquitectos que de alguna manera eran adeptos al régimen, y cuya arquitectura no tenía ninguna reminiscencia de esa arquitectura racionalista que se hizo antes del 36"¹, recordaría Josep Maria Fargas.

Fargas y Tous fueron los que mas destacaron dentro de su generación, por una actitud de rebeldía hacia el academicismo anacrónico que los profesores inmovilistas intentaban sostener. "Hice toda la carrera sin hacer ningún proyecto academicista. Una vez me dijeron que tenía que hacer una casa estilo Adams, y yo me negué, dije que no tenía idea de cómo hacer eso"², señalaría el mismo Fargas. Este interés común hizo que se creara durante los años de estudios una amistad que los llevaría a realizar algunos trabajos en conjunto. Como lo advertía el propio Tous: "Hicimos algunos trabajos durante la carrera. Es que éramos los dos únicos que teníamos un cierto espíritu crítico y ganas de hacer una arquitectura distinta"³.

La ausencia de profesores que atendieran de manera adecuada a las inquietudes de Fargas y Tous, reforzó en

ellos un proceder autodidacta que supliría en gran medida todas las falencias formativas por las que tuvieron que pasar. "Nosotros nos autocorregíamos"⁴, afirmaba Fargas. "Cuando el resto de los compañeros quería hacer arquitectura no académica, se juntaban con nosotros, un grupo con Enric y otro conmigo, y hablábamos de los proyectos"⁵. El grado de complementariedad que habían adquirido al interior de la universidad se trasladó de manera natural a la sociedad laboral que formaron en 1952, el mismo año en que se graduaron de arquitectos.

La dupla de trabajo se caracterizaba, según Tous, por el aporte al proyecto de dos posiciones distintas pero al mismo tiempo complementarias: "Él era más sintético y yo más analítico. Entonces nos entendíamos bien"⁶, e insistía: "Fargas tal vez sabía sintetizar mejor. Yo era de probar más, de dar más soluciones"⁷.

Los primeros años de trabajo profesional estuvieron marcados por un tipo de encargo de escala menor. A la gran cantidad de proyectos de interiorismo que ejecutaron durante los 50, habría que sumar un número no menor de obras de diseño industrial. La línea de sanitarios para Roca, el diseño de una motocicleta para la marca Lube (1955) y el diseño de equipos de audio para Vieta Audioeléctrica (1957-60), fueron trabajos realizados con mucha juventud para casas industriales de primera línea. La intensidad en la definición de los detalles que exigía el diseño de este tipo de objetos, demostraba el talento innato por parte de Fargas y Tous para abordar la resolución de la forma desde sus

1. (v. infra p.14)
2. (v. infra p.14)
3. (v. infra p.21)
4. (v. infra p.14)
5. (v. infra p.14)
6. (v. infra p.22)
7. (v. infra p.22)

2/3. Trabajos realizados por Josep Maria Fargas para el curso de "Dibujo de Copia de Elementos Arquitectónicos 1946-47" de la ETSAB.



particularidades.

Si de arquitectura moderna nadie les había explicado prácticamente nada, pues de diseño industrial mucho menos. Es probable que esta facilidad y fascinación por los pormenores de la forma se haya nutrido indirectamente de la serie de ejercicios al interior de la escuela de arquitectura que promovían el redibujo de las formas arquitectónicas – incluso algunas de carácter heráldico– más tradicionales. La transferencia de estas formas clásicas, recargadas de simbolismo e ínfimos detalles, a los valores formales que proponía la arquitectura moderna, hizo que los arquitectos conservaran en las nuevas formas abstractas –quizás inconscientemente– una riqueza formal que les era familiar y que solamente se podía alcanzar mediante la precisión de los detalles.

La prolijidad constructiva que se plasmó en los iniciales encargos de diseño industrial, se siguió desarrollando en las obras de interiorismo que al inicio de su actividad profesional les tocó ejecutar. En obras como las Especialidades Dallant (1953) o la tienda Georg Jensen (1957-58), la definición adecuada del detalle constructivo no sólo era cuestión de una buena práctica laboral, sino que era el núcleo de la forma en el cual se fundaba el aspecto que tendría la obra. En 1954 reciben su primer encargo de obra nueva, una vivienda unifamiliar en la Costa Brava catalana, la Casa Mestre. Aquí, sin más referentes que los que aparecían en las revistas y libros de arquitectura a los que podían echar mano, Fargas y Tous elaboraron una vivienda estival ubica-

da en un bello lugar, que recibía influencias de obras que se encontraban muy alejadas geográficamente. La revisión en esos años de la obra de Harry Seidler por ejemplo, les significó una guía de vital importancia para sacar adelante un difícil proyecto, y para adquirir también una serie de conocimientos arquitectónicos y constructivos que les darían mayor soltura con miras a sus proyectos posteriores.

A medida que los encargos se iban incrementando, los arquitectos fueron aceptando nuevas influencias que les proporcionarían las herramientas proyectuales necesarias para afrontar obras de mayor complejidad. Aquí aparecen las reconocidas influencias de Richard Neutra, Craig Ellwood o Raphael Soriano, arquitectos capaces de resolver, con una misma arquitectura de raíz universal, tanto una vivienda unifamiliar como una industria o un edificio administrativo. De este tipo de arquitectura –determinada por la construcción en seco en acero– surgieron una serie de notables obras que adaptaban los principios arquitectónicos foráneos a la realidad local. Obras como la Casa Door (1958), la Casa Ballbé (1958-61), el Decanato del COACB (1961) o la Fábrica Dallant (1962-63), representan un planteamiento formal muy sólido, fruto de un intenso proceso de aprendizaje autoadquirido, que se retroalimentaba de los hechos y no de las palabras.

Conversación con Josep Maria Fargas. Barcelona, abril del 2005.

14 Glenn Deulofeu: ¿Cómo era el ambiente universitario en los años en que usted estudió arquitectura? ¿Qué pasaba en el debate arquitectónico?

Josep Maria Fargas: El debate arquitectónico se centraba en cambiar el discurso de la arquitectura académica por una arquitectura moderna. Moderna en el sentido de la co-yuntura.

GD: ¿Esto era algo impulsado por los profesores?

JMF: No, no, los profesores se encontraban muy cómodos. En esos momentos no había ningún profesor —en el ejercicio de su profesión— que hiciese arquitectura moderna. Esto ocurrió porque los profesores que hacían arquitectura moderna antes del 36, es decir, antes de la Guerra Civil, tuvieron que exiliarse en otros países cuando fueron considerados "rojos separatistas". Entonces nos quedamos aquí con los arquitectos que de alguna manera eran adeptos al régimen, y cuya arquitectura no tenía ninguna reminiscencia de esa arquitectura racionalista que se hizo antes del 36.

GD: Si los profesores estaban conformes con la situación, ¿cuál era entonces la actitud de los alumnos?

JMF: Nosotros nos autocorregíamos. Tuve la suerte de contar con profesores que me dejaban hacer lo que yo quería. Hice toda la carrera sin hacer ningún proyecto "academi-

cista". Una vez me dijeron que tenía que hacer una casa estilo Adams y yo me negué: dije que no tenía idea de cómo hacer eso.

GD: O sea que de todos modos respetaban sus inquietudes...

JMF: Sí, claro, ellos veían que uno no iba a la escuela a "hacer el vago", sino que había un interés por aprender, por investigar un poco lo que era la arquitectura moderna.

GD: Y en estos procesos personales, ¿qué importancia tenían las publicaciones? ¿Cuáles existían?

JMF: Había dos publicaciones, una era el *Cuadernos de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, y la otra era la que hacía el Consejo Superior de Colegios para toda España. Revistas extranjeras no llegaban. Éstas comenzaron a llegar a partir del 50, antes no. Era un desierto. España estaba muy cerrada.

GD: En este contexto universitario, ¿cómo se da su amistad con Enric Tous?

JMF: Estábamos en el mismo curso, éramos los que más o menos destacábamos dentro del curso, los que teníamos más preocupaciones. Cuando el resto de los compañeros quería hacer arquitectura no académica, se juntaban con

nosotros, un grupo con Enric y otro conmigo, y hablábamos de los proyectos. Luego nos encargaron un estudio de urbanismo y decidimos hacerlo conjuntamente. Luego ya participamos en un concurso que perdimos, etc. Veíamos que teníamos visiones complementarias de la arquitectura, y entonces quisimos ver si podíamos objetivar las distintas soluciones que podíamos encontrar a un problema. Esto quería decir que, previamente a la estimación de cada alternativa, debíamos ser capaces de hacer una valoración. Por ejemplo se hacían quince dibujos de prueba para solucionar un armario de un dormitorio y encontrar la mejor solución, pero para llegar a esto había que fijar desde un principio unos criterios. Una vez que vimos que podíamos fijar estos criterios fue que decidimos comenzar a trabajar juntos. Y así fuimos trabajando hasta que llegó el momento en que cada uno ya tenía sus propios proyectos. La colaboración fue fruto de una inseguridad. Luego de tener la seguridad nos dimos cuenta que no era necesario seguir trabajando juntos.

GD: Pero este complemento entre ustedes, ¿cómo era, qué diferencias existían?

JMF: Al comienzo de una colaboración siempre hay visiones no enfrentadas sino más bien complementarias. Cuando uno lleva cinco o diez años trabajando con otra persona, uno sabe que el otro sabe lo mismo y viceversa. Si el otro sabe otras cosas es porque las ha aprendido al margen de

la colaboración. Entonces cuando llega ese momento en que ambos sabemos lo mismo, lo que hay que hacer es repartir el trabajo.

GD: Pero a la hora de proyectar, ¿ambos tenían la misma incidencia en el diseño?

JMF: Sí, teníamos la misma formación, lo que pasa es que teníamos caracteres distintos.

GD: Sí, pero no eran entonces la típica dupla en que uno aporta el talento para el diseño y el otro el talento para los negocios...

JMF: No, no era así. A mi este tipo de duplas que tú mencionas me parece un error, porque llegado un momento el que diseñaba bien lo comienza a hacer mal, ya que no ve plasmado lo que hizo en la realidad. Es importante dirigir la obra para ir mejorando como arquitecto. Porque desde el encuentro con el cliente se comienzan a fijar prioridades de proyecto. Y una vez terminado el proyecto, si tienes tiempo, puedes ver qué prioridades se han cumplido y cuáles no, y si realmente las que se han cumplido valían la pena que se cumplieran. Porque a veces uno se empecina en lograr ciertas cosas que al final ni uno mismo las valora. Es que en arquitectura no se puede separar las cosas. Habrá uno que posee mayores ramificaciones sociales y consigue los encargos, otro que es bueno diseñando, y podría haber un

16 tercero que dirige la obra. Pero al final uno sabrá cosas que otro no sabe. Y así es también como se deshacen los equipos, porque cuando hay mucho trabajo, el que es bueno para diseñar dice "aquí el importante soy yo", y el que consigue los encargos dice "qué más da, si los encargos los puedo conseguir por mi cuenta".

GD: Cuando estaban ejerciendo, ¿qué grado de relación tenían ustedes con el Grupo R?

JMF: Ninguna. El Grupo R era un grupo que lo formaron Bohigas y Moragas. Moragas era un arquitecto mayor, muy buen arquitecto, que tenía soportes institucionales más fuertes que los demás. Y nosotros no participábamos, porque éramos un poco más jóvenes y porque en ese momento aún no teníamos nada que enseñar.

GD: Y con los otros arquitectos catalanes, ¿cómo era su relación? ¿Tenían afinidad con lo que hacía Coderch o Sostres?

JMF: Tener afinidad con Coderch era muy difícil. Él era un personaje muy especial, un personaje extraordinario. Yo llegué a tenerle aprecio y él supongo que también a mí. Coderch veía que intentábamos hacer buena arquitectura. Pero como te decía, era un personaje muy especial, era una especie de "quijote" de la arquitectura de la época: no se vendía ni por nada ni por nadie, ni por amistad. Profunda-

mente religioso, profundamente franquista. Era alférez de la guerra, y de los pocos arquitectos modernos que apoyaban el sistema. Esto no se lo perdonaba nadie. Al final se salió del Grupo R por todas estas diferencias políticas, que para mí no tenían ningún sentido. Él era el único que valía la pena en ese grupo. Coderch fue una sorpresa para los arquitectos de reconocimiento internacional cuando llegaron aquí. Preguntaron qué cosa estaba ocurriendo aquí y todo el mundo les dijo lo que estaba haciendo Coderch. Y tanto Alvar Aalto como mucho otros arquitectos que vinieron a dar conferencias se quedaron sorprendidos de su obra: una arquitectura netamente moderna con elementos constructivos tradicionales.

GD: Y del trabajo de Sostres, ¿qué visión tenían?

JMF: Yo muy poca, porque entró como profesor a la escuela de arquitectura con posterioridad. Era un erudito, muy brillante, un crítico de la arquitectura moderna, y capaz de hacer una síntesis de toda la arquitectura en un chalet. Tenía gran conocimiento de la arquitectura y de la construcción tradicional, sobre todo en Cataluña. Y le permitían hacer arquitectura moderna con una construcción tradicional. A nosotros por no querer hacer arquitectura moderna con elementos de la industria catalana nos tildaban de "franquistas", de que "estábamos haciendo perdurar el sistema". Con Sostres no llegamos a conocernos mucho, era de un trato poco cordial.

GD: Al ver sus obras de los años cincuenta o sesenta, aparece la referencia de Breuer o Mies. Aparte de estos dos, ¿qué otros arquitectos eran influencia para ustedes?

JMF: Sí, para nosotros también era muy importante Richard Neutra. Toda la arquitectura que realizó en California, esos chalets en el desierto, me parecen magníficos. Harry Seidler, también... un australiano que aquí no lo conocía nadie. Para mí es uno de los maestros de la arquitectura. Con muy pocos recursos, con una industria atrasada como la que teníamos nosotros, lograba hacer cosas realmente interesantes. Otro era Craig Ellwood. A ver, a mí cuando me dicen que Mies van der Rohe, yo digo vale, pero los buenos, los que realmente tendrían que haber influenciado a más gente aparte de mí, son Ellwood, Soriano, una serie de arquitectos que de alguna manera parecía que estaban detrás de lo que hacía Mies, pero eso no era cierto. Ellwood hacía una cosa distinta. Era arquitecto de una empresa constructora que se centraba fundamentalmente en construir chalets para parejas, a un precio más barato de lo que en ese momento estaban suministrando las empresas inmobiliarias. De aquí salieron chalets muy interesantes.

GD: ¿Qué visión tenía del trabajo de Le Corbusier?

JMF: Ninguna. Había quien decía que era mejor panfletista que arquitecto, y otros decían que ni panfletista ni arquitecto. Bueno, a lo mejor es un problema mío, porque por

algo ha tenido la influencia que tuvo él, pues algo ha tenido que tener, pero por mi parte yo no entendía su obra. Hacer de arquitecto no es hacer de Le Corbusier. Me gustaría ver esas unidades de habitación en Marsella, yo creo que no hay quien pueda vivir allí, eso debe estar abandonado. Pero bueno, no lo sé. Le Corbusier en Ronchamp se basa en que la fe no es un hecho racional, sino irracional. El sentimiento es lo que es, Dios es lo que es... Claro, cuando ves eso te quedas impactado, pero qué pasa: te está sometiendo a un bombardeo de elementos irracionales arquitectónicos, que de alguna manera a un profesional de la arquitectura le afectan. Si tú ves una bóveda hacia abajo, dices "qué pasa aquí". Si además ves que hay una línea de luz natural en todo el borde, piensas que aquello que está colgando donde se apoya, y claro se apoya en unas costillas. Si tú ves que la base del muro es de 3 m y arriba esto termina casi como una aguja, ves que finalmente es también una costilla. Hay muchas cosas que son elementos irracionales, y que cuando yo fui a verlo me quedé sorprendido. No me podía ir de ahí sin poder verle las trampas. Estuve tres horas ahí, hasta que me di cuenta que este tío era un tramposo y un desgraciado y me fui tranquilo. Y después hubo un artículo en una revista, muy bueno, de Craig Ellwood, donde se refería a cómo, con una arquitectura racional, se podía igualmente expresar un sentimiento religioso.

GD: Cuando se publica la Fábrica Dallant ustedes afirman en un artículo: "No es a nuestro juicio la prefabricación in-

18 tegral la única o más importante justificación del modulaje, como afirman los detractores sistemáticos de este sistema de proyección, sino la rapidez y facilidad de proyecto, replanteo, construcción, variación, ampliación y transformación en planta y alzado como reflejo constructivo de una industria aún no encauzada en unos moldes formales definidos". ¿Cómo llegan a esta depurada síntesis formal y constructiva, que principalmente se ve reflejada en la Fabrica Dallant y la Casa Ballbé? ¿Fue un proceso de ensayo y errores? ¿Lo detonó algún encargo en específico? ¿La Casa Mestre se puede incluir en este proceso?

JMF: No, la Casa Mestre fue una obra primeriza, por lo que hay que tratarla como tal. A ver, en filosofía hay dos posiciones bien distintas, los filósofos sistemáticos como Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Kant; y el filósofo antisistemático es el que dispara contra cualquier sistema que le signifique anquilosar el pensamiento, porque la filosofía no cabe dentro de un pensamiento sistemático. Y esto es muy válido... Hacia dónde ha ido la ciencia... Desde los griegos hasta ahora la ciencia ha ido definiendo todos aquellos pequeños aspectos que antes formaban parte de la filosofía. Lo que antes era filosofía ahora se resume en una fórmula matemática. Ahora ya hay más. Qué pasa si en arquitectura optas por el método antisistemático. Si en un proyecto decides hacer una parte como la haría Mies, después otra como la haría Breuer, y así sucesivamente, ocurre que el tiempo que tenemos es tan corto y hay actualmente tal complejidad

de posibilidades de materiales, que al final acabas por no saber nada: sabes muchas pequeñas cositas de cada cosa. Entonces en esto es que es muy bueno tener un módulo al cual tú tienes en cuenta. El módulo que primero debes tener en cuenta es muy claro: el techo. La estructura puede ser la que quieras, pero el modulaje del techo te define que un tabique tiene que estar aquí o acá, nunca en medio de una placa y menos en medio de la luz. Entonces, con pocos elementos tú vas estableciendo un sistema, y este sistema, esta lectura sistemática, ocurre por medio del modulaje.

GD: Un poco relacionado con esto también... El detalle constructivo, ¿en qué momento del proceso de diseño aparecía? ¿Era al comienzo o paralelamente a la coordinación con el proveedor?

JMF: Este es probablemente el problema más grave que hemos tenido los arquitectos de mi generación. Habías hecho arquitectura convencional donde todo estaba estudiado. Ponías escrito en el plano "muro de ladrillo" y todo el mundo sabía lo que era. A partir del momento en que tú eliminas los elementos convencionales de la arquitectura, y sobre todo eliminas el enlucido de yeso, la gente dice "oiga, y esto qué es, de qué será esto". Entonces aquí empieza el plano de detalle. Si tú no defines el plano de detalle, el contratista no sabrá lo que tiene que contar ni lo que tiene que ejecutar, por lo tanto tú tienes que decirle cómo y cuándo. Si no lo defines tú, lo terminará haciendo el cliente.

GD: En los años 50 y 60, para ustedes el detalle constructivo era muy importante, al estar empeñados en una búsqueda de nuevas soluciones...

JMF: Sí, y esta búsqueda era angustiante. Porque si no encontrábamos la manera de solucionar tal o cual manera de construir, pues fracasábamos.

GD: En este sentido, ¿que significó para ustedes la Casa Mestre como campo de búsqueda tecnológica?

JMF: La Casa Mestre fue una oportunidad que se nos presentó, e hicimos una especie de Mies-Marcel Breuer, adaptado a un sistema constructivo tradicional. El sistema constructivo puede ser uno u otro, pero si te vas a construir a setenta kilómetros de Barcelona, con un paleta de pueblo al que no le puedes venir con muchas novedades... Hacer arquitectura moderna ya era un problema en Barcelona. Tampoco nuestro despacho en ese momento podía producir muchos dibujos como para conducir más la construcción. De todas formas, se hicieron muchos dibujos para esta casa. Cinco años después, sí fuimos capaces de hacer una arquitectura más industrializada. Aquí siempre cuando hablan de la Fábrica Dallant nos mencionan que es influencia de Mies van der Rohe. En su vida tuvo Mies que construir algo con perfiles omega galvanizados. El tío incluso se los enviaba a hacer fundidos en bronce, perfiles fundidos en bronce; si hubiese tenido esa oportunidad, quizás el propietario de

la Dallant no lo hubiera podido pagar, pero yo me hubiera dado un gustazo enorme (Ríe)... Había un proceso de hacer con pocos recursos algo que diera respuesta al problema. Para esto eran importantes los catálogos. Nosotros teníamos todos los catálogos. Y entre éstos había muchos catálogos que no eran de arquitectura. Yo en una ocasión utilicé para una puerta corredera el tirador de un coche SEAT, que estaba perfectamente encastado en la superficie, y tenía que estar encastado, porque si no la puerta no corría.

GD: En el dibujo que les enseña el señor Mestre al inicio del encargo, aparece un deseo tradicional de vivienda mediterránea, que ustedes igual toman en cuenta y reinterpretan. ¿Existía en ustedes la inquietud de replantear de manera abstracta los valores de la arquitectura local tradicional?

JMF: No, nosotros no éramos Coderch. Él era un hombre de un extraordinario gusto, muy refinado, capaz de abstraer de la arquitectura local los valores más perennes. Nosotros no. Hacíamos una cosa más modesta, veíamos lo que sabía hacer la gente y cómo lo podíamos hacer nosotros. En la Casa Mestre usamos madera para el cielo raso, en la cubierta que se veía desde arriba intentamos hacer que se disimulara integrándola con la playa, que la cubierta no agrediera, no ofendiera a la vista. Si tú consigues que un edificio se haga perdonar... Porque para mí construir en un paisaje bonito es una cabronada.

20 GD: También en esta casa hay una idea de retirar el volumen hacia atrás y modificar la irregularidad del terreno existente en esa parte del solar.

JMF: Aquí lo importante era dejar la parte de adelante de jardín, porque lo que había detrás no tenía interés. Poner el volumen al medio, por ejemplo, no tenía sentido si la orientación buena, la vista buena estaba hacia el otro lado. Ahora, si tú me dices que esta casa marcó nuestra historia como arquitectos, yo te diría que no. Esta casa fue la eclosión de una serie de casas de ladrillo y tejas que habíamos hecho, y que tuvo un final que fue éste. Y a partir de aquí comenzamos a hacer otro tipo de arquitectura. Este edificio, por ejemplo, no es un edificio modulado. Existe un módulo que es el ladrillo, pero eso no es un edificio modular.

GD: Pero igual hay ciertos atisbos de repetición de medidas de ejes...

JMF: Sí, pero no era algo evidente.

GD: Algo no tan depurado...

JMF: No, la palabra no es "depurado". Depurado es algo a lo cual tú le vas sacando cosas y queda aquello. "Evidente", en cambio, quiere decir que yo estoy modulando y quiero que se vea que estoy modulando. La Casa Mestre puede estar modulada, pero no se ve. No hay una actitud consciente

de usar un determinado recurso, que es modular. Pero modular se hace cuando el programa requiere módulo, cuando el programa requiere flexibilidad. En la Casa Mestre no se requería ninguna flexibilidad, los dormitorios están donde están. Lo que sí tenía sentido hacer en esta Casa, era utilizar materiales que permitieran realizar una sutura entre material y material.

Conversación con Enric Tous. Barcelona, diciembre del 2006.

Glenn Deulofeu: ¿Cómo interpreta lo que ocurría en el ambiente académico en el momento en que usted estudió arquitectura? ¿Usted estaba en un período de transición hacia una arquitectura moderna? ¿Cuál era su actitud frente al programa de estudios?

Enric Tous: Estaba dominada por unos grandes personajes. Uno era el Bassegoda, el secretario; después vino el Nebot, que era el director. Él no venía nunca a clases. Eran arquitectos municipales de la diputación importantísimos, entonces venían a la universidad a hacer de tapón del régimen para que no nos desmadrásemos. Eran bastante pesados. Otro, Solà-Morales cuando venía, era para explicar la Santa Sofía. Venía quince minutos y como no sabía qué hacer se ponía a hablar de la Santa Sofía. La Santa Sofía se lo oí como siete u ocho veces. No el espíritu de la Santa Sofía, que seguramente hubiera sido interesante, sino la idea de hacer una montaña de cúpulas. Después los descendientes de éstos abrieron más la escuela. El ambiente de los estudiantes era bastante contrario a toda esta gente, y era un ambiente crítico. Incluso habíamos llegado a algunos enfrentamientos.

GD: ¿Pero por qué surgen estos enfrentamientos? ¿Por qué creían ustedes que se podía hacer otra arquitectura? ¿Era una necesidad de hacer algo distinto, una necesidad de la época?

ET: Se notaba porque había otros profesores que se daban cuenta que esto ya estaba agotado, que no servía de nada lo que ellos predicaban, que como te decía era muy poco. Estos profesores habían sido arquitectos antes de la guerra, como Pelayo Martínez. Él nos dejó hacer lo que quisiéramos de arquitectura moderna. Incluso nos explicó cosas de Mies y de Neutra. Se enteraban de las cosas. Ya, finalmente, vino Terradas. Esto ya fue en Cuarto y Quinto años. Las primeras épocas, todo te lo encontraban mal y tenías que acomodarte y hacer lo que ellos te decían. Algunas cosas las hacías de buen agrado. Por ejemplo había un profesor, Bona, que nos pedía hacer unos proyectos totalmente absurdos, como una decoración de un techo en plumavit en un gran salón, o una capilla neoclásica en un parque para un marqués, pero ya que era un buen profesor, y como nos hizo ver la arquitectura por primera vez, lo aceptábamos. En cambio, con ellos no nos enfrentábamos y no les hacíamos la puñeta. En el caso de Bona se trataba de un buen profesor, un hombre que antes de la guerra había hecho cosas bastantes modernas incluso. Con unos profesores había cierta tolerancia, con la superioridad estábamos totalmente en contra.

GD: Y en este ámbito, ¿cómo se da el encuentro con Josep Maria Fargas? ¿Cómo se podría cualificar el complemento entre ustedes? ¿Se fueron creando roles para cada uno?

ET: Hicimos algunos trabajos durante la carrera. Es que éramos los dos únicos que teníamos un cierto espíritu crítico y

22 ganas de hacer una arquitectura distinta.

GD: De su generación, ¿no hay otros nombres de arquitectos conocidos?

ET: De aquella época, no. Todo lo encontraban bien. Si les decían que la iglesia debía ser neoclásica, pues la hacían neoclásica. Después, ya al final de la carrera, empezaron a haber algunos, como Álvaro Libano. De aquí viene la unión con Fargas. Él era más sintético y yo más analítico. Entonces nos entendíamos bien. Fargas tenía más conocimientos históricos.

GD: ¿Cómo enfrentaban el proyecto entre ustedes?

ET: Estábamos muy influidos por las modas y esto no se puede negar. Al principio Mies era como una religión. También Neutra, Craig Elwood. Son discípulos de Mies a la americana, entonces introducían algunos aspectos con relación al paisaje, no diré que acercándose a Wright, pero algunas cosas ya las tenían. Ya veían que en América un “Mies pelado” no tenía cabida. Que esto fue un poco lo que yo intenté en el grupo cuando la religión de Mies y Neutra fue decayendo: dar más valor a la forma, no a la esterilización de la forma. Aquí intervine más yo. De aquí surgen obras como la banca catalana, los paraboloides.

GD: Eso que mencionaba, que Fargas era más sintético y

usted más analítico, ¿cómo se plasmaba en el trabajo?

ET: Cuando vimos dónde apuntábamos, Fargas tal vez sabía sintetizar mejor. Yo era de probar más, de dar más soluciones. Esto no lo he analizado mucho, pero creo que era así.

GD: ¿Qué grado de relación tuvieron ustedes con el grupo R y sus integrantes? ¿Con qué arquitectos locales se sentían más identificados o influenciados? ¿Se consideraban partícipes del debate arquitectónico?

ET: Fuimos a algunas reuniones, pero nunca nos integramos. Éramos más jóvenes. Bohigas nos discutía a nosotros que una iglesia se tenía que hacer clásica. Moragas tuvo una discusión bastante fuerte con Bohigas sobre el tema de las iglesias, en relación a que si queremos hacer cosas actuales tenemos que hacerlas todas con materiales actuales y con la forma de pensar actual. Después había otros con los que nos llevábamos bien, como Basol, Gili, que eran buenos elementos. Con Sostres también tuvimos alguna relación.

GD: ¿Eran reuniones en las que se encontraban periódicamente? ¿Tenían un esquema de trabajo?

ET: Más que nada esto derivó en lo que se llamaban los pequeños congresos, unas reuniones en Barcelona, en Ma-

drid, para intentar que la arquitectura contemporánea se fuese extendiendo por toda España. Entonces conocías gente interesante de Madrid, etc. A esas reuniones sí fuimos, a las de aquí no mucho.

GD: ¿Pero en qué consistían las reuniones? ¿Llevaban sus trabajos?

ET: Sí. Se analizaba un proyecto. Lo que pasa es que cada uno tenía bastante trabajo. Se analizaba una cada cierto tiempo. De esto ya hay historias escritas sobre el Grupo R.

GD: ¿Cómo ve su aportación a este debate?

ET: Muy poco. En esa época hacíamos obras muy pequeñas. No teníamos mucha cosa que decir. Por ejemplo, Subías-Giráldez... hacían la escuela de derecho mientras nosotros hacíamos tiendas.

GD: Aunque jóvenes, ustedes ya hacían obras en el Passeig de Gracia...

ET: Pero eso ya fue posterior, y fue un concurso. Nosotros hacíamos decoraciones, interiorismo. Seguramente fue como consecuencia de lo del premio FAD. Hicieron un concurso para la banca catalana, donde fueron Bohigas, Moragas, López Iñigo y nosotros, un concurso restringido. Pero esto fue posterior.

GD: Lo tenía apuntado, pero creo que ya ha sido respondido, sobre cuáles fueron sus influencias extranjeras...

ET: Todavía tuvimos otra influencia más tarde, que fue un japonés, Kenzo Tange. A él también lo tuvimos en el altar. Tuvimos a varios en el altar. Pero es que nadie nos había explicado nada, éramos autodidactas, lo teníamos que hacer a base de ver las obras de los que nos gustaban. Primero Mies, Neutra, Elwood, después vino aquí a dar una conferencia Alvar Aalto, entonces Alvar Aalto. Después Kenzo Tange. Alvar Aalto, cuando vino le dimos una cena y bebía como un cosaco. Yo recuerdo que lo saqué debajo de la mesa. Y entre varios conseguimos sentarlo nuevamente. Era un personaje muy agradable... Venía aquí acostumbrado a la moral luterana del norte, que prohíbe todo...

GD: Esa influencia como más racional, ¿a qué se debe? ¿A una casualidad? ¿Por qué en ese momento era la arquitectura mas difundida?

ET: No, Mies no. Nadie nos habló de eso. Quizás viendo alguna revista que llegaba. Después los viajes. El dios, primero fue Mies y después Alvar Aalto, que ya ves que no tienen nada que ver. Pero Alvar Aalto nos impactó como persona. No sé si te has fijado, que nosotros dibujamos los escalones. Todo esto viene de las cosas que nos dijo Alvar Aalto. Nos impactó tanto ver cómo el cuidaba los detalles, era impresionante. Muchas de estas cosas son influidas por

24 Alvar Aalto. Aún conservo las conferencias que nos interesaban...También Bruno Zevi, que no nos gustó. A la escuela de Barcelona le gustó mucho, pero a nosotros no. Lo encontrábamos muy barroco, muy complicado. En esa época yo estaba en la comisión de cultura del colegio e invitábamos a toda esta gente... Hay nombres que se olvidan, en cambio Alvar Aalto no, no por haberle sacado por debajo de la mesa (Ríe), sino realmente porque la conferencia que dio fue impresionante.

GD: ¿Cuál era su visión de lo que ocurría en el contexto arquitectónico local, en Cataluña y el resto de España? ¿Era una mirada crítica a lo que ocurría la que los llevó a tomar un camino de investigación tecnológica? ¿Se sentían realmente "el lado más opuesto del adversario", como les denominara Helio Piñón en alguna publicación, en referencia a su oposición al camino tradicional de construir que proponía el Realismo?

ET: La idea que teníamos era: ya que habíamos estado tanto tiempo sumergidos en la nada arquitectónica, y ya que empezamos, teníamos que ir a por todas, ir a lo máximo posible, y reivindicar la técnica. Y esto en gran parte se ha conseguido, y la técnica está metida por todos lados y la arquitectura en gran parte es técnica. Pero lo que te puedo decir, que también nos dimos cuenta que cuando se aceptó la arquitectura moderna y la empezaron a hacer todos, se hicieron cosas tan feas, tan vulgares, que entonces llegabas

a pensar que estabas equivocado, que no había que hacer arquitectura moderna casi, que había que hacer otra cosa. En esto yo creo que teníamos razón. Había dos maneras de enfrentar el proyecto, una era el realismo, la otra la arquitectura moderna. No estábamos en contra del realismo. Incluso Bohigas intentó que hubiera una polémica, pero nosotros no la aceptamos, nos parecía absurdo. Dentro de los dos caminos que intentaban hacer una arquitectura un poco mejor o más auténtica tener que enfrentarnos nos parecía un absurdo. Del realismo veías que había obras que estaban bastante bien, incluso nosotros hicimos alguna obra en ladrillo, de totxana vista. O sea que no estábamos en contra del realismo. Al contrario, intentábamos hacer cosas, pero siempre intentando ir más allá, impulsar la tecnología.

GD: Ustedes mencionaban en una publicación acerca de la Fábrica Dallant: "No es a nuestro juicio la prefabricación integral la única o más importante justificación del modulaaje, como afirman los detractores sistemáticos de este sistema de proyección, sino la rapidez y facilidad de proyecto, replanteo, construcción, variación, ampliación y transformación en planta y alzado como reflejo constructivo de una industria aún no encauzada en unos moldes formales definidos". De este modo de actuar se podrían mencionar como obras más representativas la Casa Ballbé, el Decanato del Colegio de Arquitectos y la Fábrica Dallant. ¿Cómo llegan a esta nitidez en el uso del modulaaje? ¿Se puede decir que en obras anteriores ya venía conformándose esta actitud?

¿Qué ocurre con los proyectos posteriores, donde esta nitidez se comienza a perder... aparecen elementos formales puntuales y en sí mismos, como paraboloides, etc.?

ET: En estas obras sí que funcionó lo que decíamos, porque se cambiaron muchas veces, en cambio en el decanato no. Hicimos unos estudios sobre materiales, y llegamos a la conclusión que 1,20 m era una buena medida para el módulo. Está la influencia de otras cosas, que nos hacen ver que aquello era un poco integrista, y que llegaba a ser una esterilización de toda la forma. Yo por lo menos lo veo así. Y que había que hacer una aportación formal nueva, sin perder la idea de modulaje, esto lo hemos conservado siempre, las dimensiones, la utilización de los materiales de acuerdo con sus medidas. Alguna vez he dicho que si alguien estudiara nuestras obras, se quedaría sorprendido porque existen muchas aportaciones históricas de dimensiones... a mí me gustaba mucho esta cosa: trazados reguladores en la obra. En las obras anteriores ya existía la voluntad de modular. Nos parecía un método que ayudaba al proyecto y sobre todo a la construcción. Porque era muy difícil en esa época, los perfiles metálicos era la primera vez que se utilizaban; en el decanato por ejemplo, era la primera vez que se utilizaban perfiles y paneles pintados. Si esto lo hacías con dibujos muy complicados te estabas tirando piedras a tu propio tejado. Me acuerdo que el día anterior no teníamos nada en la obra, pero estaba todo montado en el taller, y Solà-Morales, que era el decano del colegio, estaba ner-

vioso porque era la única obra que no estaba terminada. Entonces la facilidad de tener todo medido y pensado hizo que en una semana estuviera terminada la obra: se montó en un momento. Era una forma de ayudar al proyecto y a la construcción sobre todo. Hay un estudio que hice yo de todas las medidas de todos los productos que entonces se fabricaban. De aquí salía la necesidad de utilizar un módulo, más que nada para facilitar la construcción. En la obra de hormigón o de hierro no tenía mucho sentido, pero cuando había que hacer un tabique, paredes o un mueble, aquello era una manera de facilitar la construcción. Y también hay que decirlo: aquello nos gustaba. Nos parecía que quedaba más bonito. Veía el vestíbulo de banca catalana hecho con modulaje y me parecía que quedaba más armónico. En el decanato no se nota tanto porque es más pequeño.

GD: ¿Cree que la adaptación constructiva, a partir de una limitada industria local, era una manera de asumir una realidad cultural?

ET: Era una apuesta en el sentido que nos parecía que España iría por ese camino. Que llegarían industrias. Y llega un momento en que las industrias banalizan la construcción y nuevamente veías que había que reaccionar otra vez. Es una apuesta en el sentido de que veías que iba por ahí la cosa y realmente ha ido por este camino. En el 66 ya comienza a haber mayor cantidad de productos. Esto coincide con el plan de estabilización, que es cuando hay acuerdos

26 con Norteamérica y la industria penetra. Fue en el 66 y ya en el 70 se comienza a notar. Entran muchas casas que traían paneles prefabricados, impermeabilizaciones, aislantes, granitos, etc. Comienza otra forma de construir.

GD: ¿Qué relevancia tenía para ustedes el detalle constructivo dentro del proceso de proyecto?

ET: Está relacionado con que habíamos participado en la realización del diseño industrial. Aquí pasa lo mismo que te estoy explicando con la arquitectura. Nosotros creamos el FAD en la parte de diseño industrial. Y estábamos convencidos de que sería una ayuda para la industria. Ahora en cambio el diseño es cualquier cosa, "*ho hem tirat a la merda*". El personaje más importante del diseño actualmente es el Mariscal, con esto te lo digo todo. Él y otros mas, han llevado el diseño a un campo en el que todo es válido, en cambio el diseño en el que nosotros creíamos era otra cosa. Entonces, como no existía, tuvimos que crear muchos tipos de diseño. Incluso diseñamos una moto. Hicimos la travesía de los pirineos con esta moto. Una Lube, que era de Bilbao.

GD: Estos trabajos de diseño como la moto, los equipos de música Vieta, la portada del libro, los sanitarios Roca, etc., ¿eran algo que ustedes buscaban, o un encargo llevó a otro?

ET: Una cosa llevó a otra. Hacíamos una tienda y nos en-

cargaban otra, hacíamos una torre y nos encargaban otra, hacíamos un banco y nos encargaban otro, era así. Por pagamento. Y de diseño veían alguna exposición en el FAD y nos encargaban algo.

GD: Preguntaba lo del detalle constructivo porque ustedes necesitaban tener claro un módulo para darle forma al edificio...

ET: La Casa Ballbé está calculada por nosotros, porque por entonces no teníamos un despacho muy grande. Lo que hacíamos era hacer un proyecto general y después ir resolviendo los problemas, por ejemplo la cocina, los cuartos de baño. Dio mucho trabajo el sitio para lavar la ropa porque los propietarios lo querían de una determinada manera. Entonces se tenían que hacer planos de detalles posteriores. Pero carecíamos de la capacidad como despacho para hacer con todo detalle.

GD: El módulo de 1,20 ya lo tenían asumido, ¿cómo llegan a esta medida?

ET: Fue un estudio de todos los materiales y cuando lo teníamos hecho vimos que Neufert tenía la misma idea. Él lo hacía basándose en las antiguas medidas germánicas. Pero no es verdad, el código egipcio o el codo de los mongoles, es de 60 cm, o sea que esto viene de muy antiguo, son las medidas del palmo, del pie. Me acuerdo hace poco que

estuve atravesando Francia, vi la estatua de Carlo Magno y el pie era la medida de muchas de las cosas que se construyeron allá. Porque era 30 cm. Esto ha ido variando dependiendo de los países, 31, 32, 29 cm. El palmo puede variar también, pero siempre es 20 cm. Lo que tenía el estudio de todos los materiales es que veías que hay más múltiplos y submúltiplos de 1,20 que de 1,00. Esta última medida es un invento de Napoleón, que era bueno para el cálculo matemático pero no para la construcción. En esto estamos convencidos de que teníamos razón y no Napoleón... (Ríe)

GD: Aparte del módulo como herramienta de proyectación, ¿cuáles eran los valores espaciales que buscaban?

ET: Esto se nos planteó mucho después, con obras ya más importantes que tuvimos. Al comienzo no nos preocupaba lo del espacio.

GD: ¿Y el lugar?

ET: Al lugar siempre le tuvimos mucho respeto. Hasta el punto de que antes de hacer cualquier proyecto hacíamos panorámicas de todo el entorno, de los árboles, etc. Esto lo hemos mantenido siempre, y yo ahora lo sigo haciendo igual. Los puntos de vista, el asoleamiento...son cosas muy importantes. Cada vez estoy más convencido de la relación astronómica, con el tiempo, las medidas... me he hecho muy budista... (Ríe)

II. CASA MESTRE 1954-1958.



LA PRESENCIA TENUE DEL VOLUMEN.

30 La Casa Mestre se ubicada en la Finca El Migjorn, en Platja Rovira, localidad vecina a Platja D'Aro de la Provincia de Girona.

En 1956, cuando los arquitectos inician el proyecto, el entorno del solar estaba prácticamente deshabitado, prevaleciendo con mucha energía el lazo con el mar, la topografía y la vegetación existente. El solar, de unos 3000 m², se encontraba en primera línea de la playa, directamente contiguo a la arena. Tan sólo un pequeño relieve y alguna vegetación menor daban cuenta de una separación. Otra particularidad del lugar era su condición de "terminal" de recorrido, es decir, su no conurbación con otros trayectos vehiculares, lo que creaba las condiciones propicias para que se diera la vida de balneario sin interferencias.

Los escasos ochenta kilómetros de distancia respecto de Barcelona terminaban de cerrar unas condiciones ideales para elaborar una vivienda unifamiliar de uso estival o de fines de semana.

La belleza del lugar traía consigo el imperativo de actuar adecuadamente sobre él. "Si tú consigues que un edificio se haga perdonar, porque para mí construir en un paisaje bonito es una cabronada..."¹, expresaría posteriormente Josep Maria Fargas acerca del respeto que existía hacia el lugar y acerca de los cuidados que gestionaron para no agredir el equilibrio del entorno.

Este grado de consideración por el lugar los llevó a realizar una sencilla y estratégica operación de emplazamiento: ubicaron la vivienda sobre el vértice noreste, vale de-

cir, sobre el lugar del solar donde se sumaban la máxima irregularidad del perímetro con la máxima irregularidad en sus niveles. De modo que esta actuación venía a ser una manera de corregir la imperfección para volverla a favor de proyecto, lográndose por un lado que la vivienda resultara ligada directamente con la vía pública (a la vez que la mayor cantidad de superficie de patio quedaba libre como valor añadido a las vistas hacia el mar) y, por sobre todo, que la percepción del volumen desde la calle se redujera a su mínima expresión.

El pronunciado desnivel que había en esta parte del solar permitía semi-enterrar la planta baja, lo que implicaba que la planta piso quedara en un estado de media altura respecto del nivel de la calle. Así, la extensa superficie de la cubierta –por su baja altura y sentido de inclinación– pasaba a ser el primer elemento visible, que amortiguaba al mismo tiempo la presencia de la vivienda en el lugar al estar recubierta con una gravilla de un color similar a la arena de la playa.

Cabe decir también que este tipo de cubierta era un recurso muy usual en la arquitectura de Harry Seidler, al cual Josep Maria Fargas calificaba como "uno de los maestros de la arquitectura"². La evidente admiración por este desconocido arquitecto austriaco radicado en Australia, se hace palpable al ver casas como la Klausner Duplex de 1950, T. Melle House de 1950, o la Hutter House de 1952, en donde Seidler planteaba unas cubiertas en lima hoyo sin los aleros laterales, igual como ocurría con la Casa Mestre.

1. (v. supra p.19)
2. (v. supra p.17)

Muchas son las remisiones formales que se daban desde la Casa Mestre hacia la obra de Harry Seidler. Una de ellas es el modo de materializar el volumen en el solar, donde la planta baja, aquella que tenía contacto con el terreno, adquiriría una constitución de "base pétrea", como construcción intermedia entre el terreno silvestre y el volumen de la planta piso que asumía el programa de vivienda, y donde también se apreciaba un mayor refinamiento constructivo.

Un buen ejemplo de esto lo constituye la Casa Rose Seidler del año 1948. Aquí, de un modo muy similar a la Casa Mestre, los muros de piedra de la planta baja sostenían un volumen blanco, con grandes ventanales y finas carpinterías. Asimismo, en algunos puntos estos muros se extendían más allá de los límites del volumen, dejando unas franjas rectilíneas de piedras incrustadas en el terreno, como una manera de entrelazar el objeto arquitectónico con un lugar de gran riqueza natural. Esto es algo que sabía hacer muy bien Marcel Breuer —el maestro de Seidler— y que como podemos ver también tuvo en los jóvenes arquitectos catalanes a unos muy aplicados discípulos.

Siguiendo la línea de Breuer o Seidler, Fargas y Tous optaron por una organización bi-nuclear para el volumen de su obra: el programa de vivienda unifamiliar se agrupaba en un volumen mayor, mientras el garage con capacidad para dos vehículos se establecía como un núcleo más pequeño. La diferencia estaba en que mientras Breuer o Seidler diferenciaban estos núcleos de forma clara, en la Casa Mestre se podía vislumbrar una voluntad de atenuar la defi-

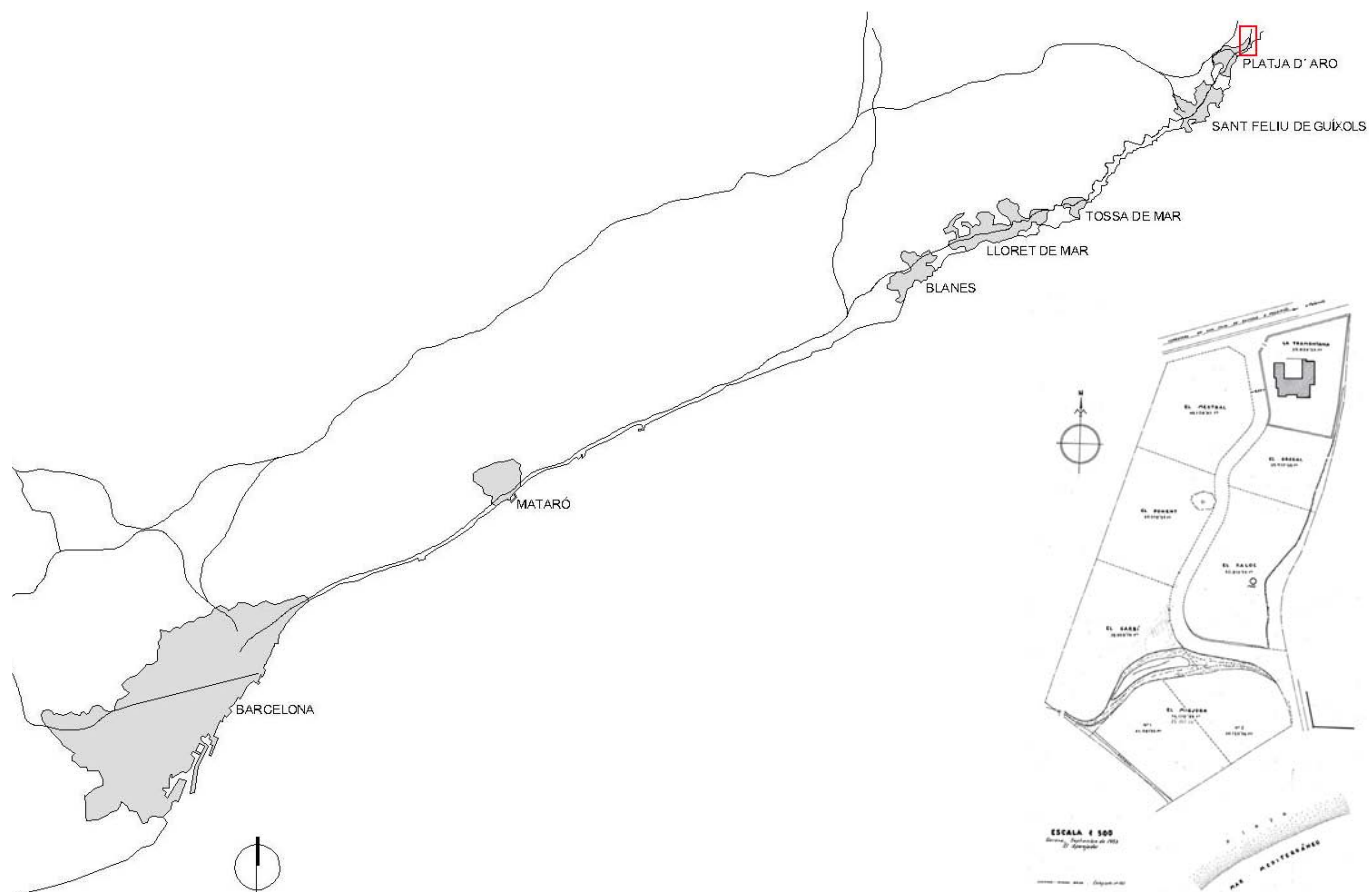
nición de ambos núcleos. Los volúmenes aparecían inscritos dentro de una trama estructural de jácenas y pilares que hilvanaba aparentemente todo el conjunto. De tal modo, la visión clara de los núcleos era interferida por la presencia de estas aristas que entregaban un grado de inmaterialidad a la obra, lo que apuntaba seguramente a disimular la presencia del volumen como un objeto netamente sólido, y así diluir sus límites en estos elementos constructivos de hormigón armado que carecían de un real aporte estructural.

La relativa proximidad con Barcelona (80 km), la baja ocupación por esos años del litoral de la Costa Brava, y la no conurbación del solar respecto de otras vías vehiculares, hacían que el lugar reuniera unas condiciones óptimas para su ocupación como balneario y como vivienda estival o de fines de semana.

4. Costa Brava desde el lugar. Fotografía tomada por Fargas y Tous cuando van a visitar el lugar.
5. Plano de situación. Dibujo realizado por el autor.
6. Plano de situación respecto fundo el Migjorn.



32

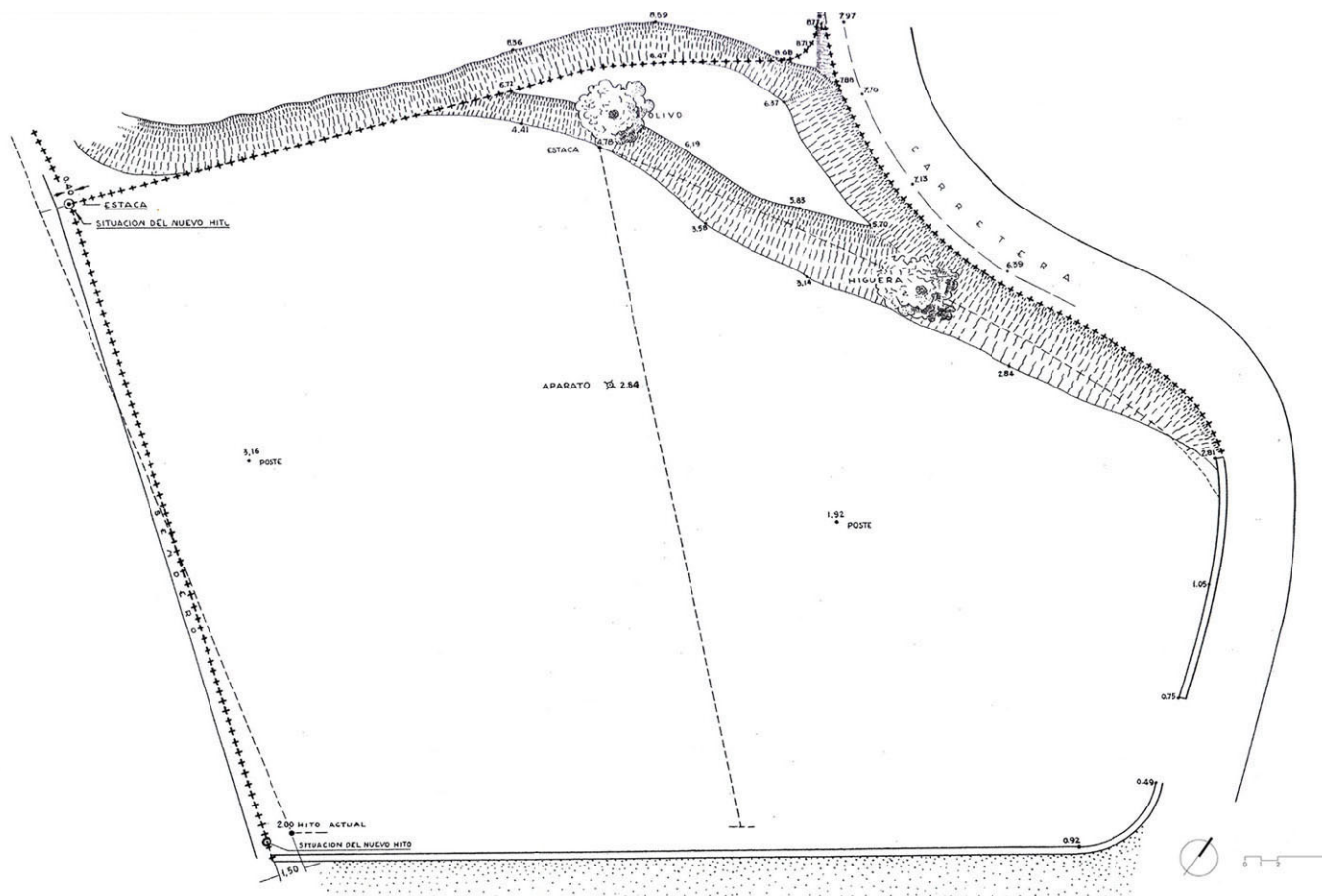


El solar era completamente contiguo a la playa. La consistencia del terreno, un poco más compacta que la arena, permitía la formación de una topografía que fijaba sus propios límites.

El vértice norte del terreno se constituía como el punto de máxima irregularidad, tanto por su sinuoso perímetro como por su acentuado desnivel (2,5 m, aproximadamente).

7. Vista del solar. Fotografía tomada por Fargas y Tous cuando van a visitar el lugar.

8. Plano topográfico del lugar.



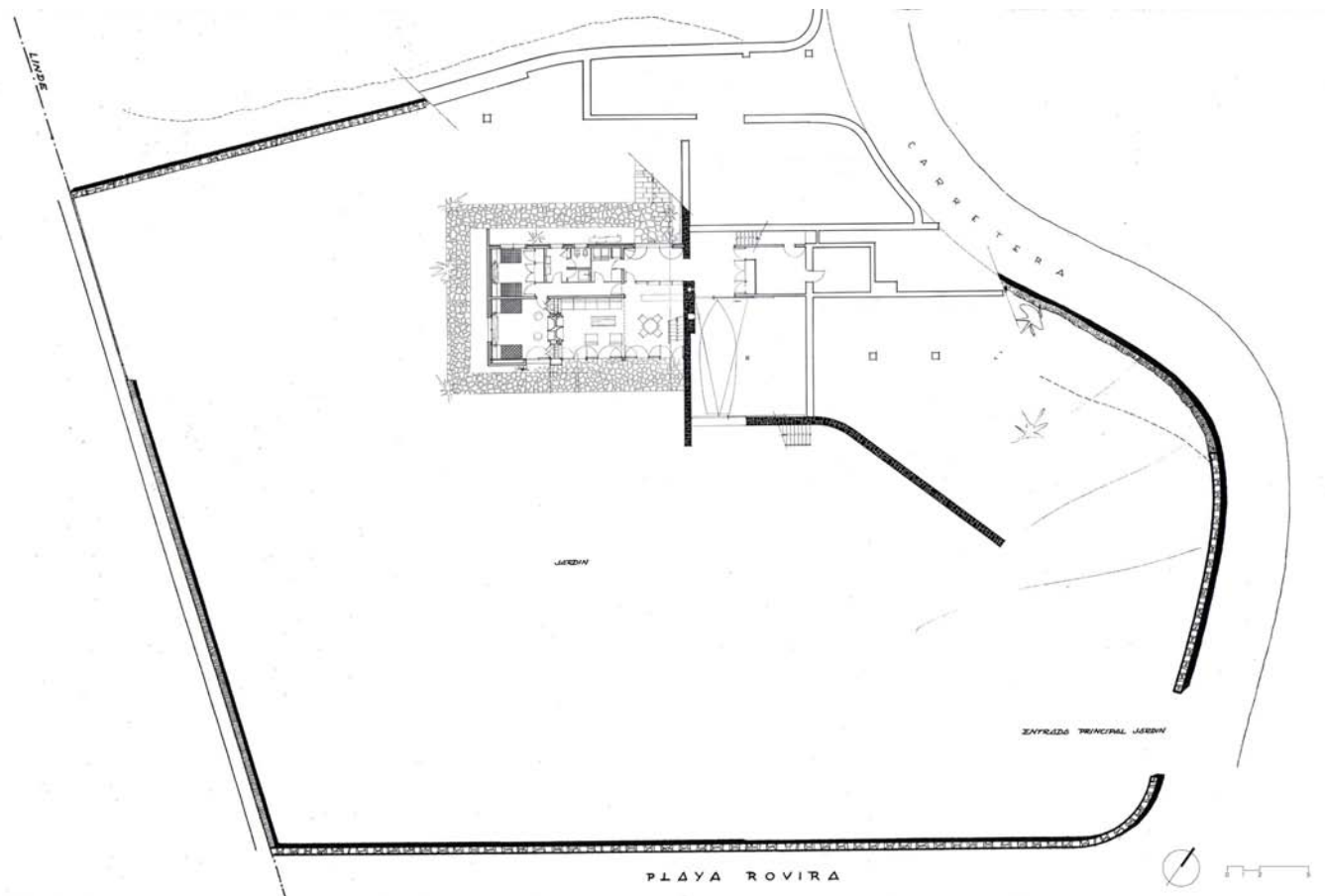
El volumen se emplazaba estratégicamente en el vértice norte del solar, ordenando la irregularidad del sector mediante niveles que eran comunes tanto al interior como a las intervenciones exteriores.

La concentración de la intervención en este punto permitió despejar una gran parte de superficie del solar, dando cabida a un amplio jardín que potenciaba aún más las magníficas vistas hacia el mar.

Un muro de mampostería, ubicado en el eje central del solar, seccionaba el volumen separando el área de noche del área de día.

9. Plano de emplazamiento, Planta Baja. Fotomontaje realizado por el autor.

34



La "base pétrea", clara referencia a la obra de Harry Seidler en Australia, era una construcción intermedia entre lo natural del terreno y lo artificial de la construcción. Los muros de mampostería eran capaces de conjugar lo rústico de la piedra del lugar con la geometría lineal y exacta de la forma arquitectónica.

Tanto en la obra de Seidler como en la de Fargas y Tous, los muros de piedra se extendían por el exterior y el interior de las viviendas, creando un fuerte lazo entre la arquitectura y el lugar.

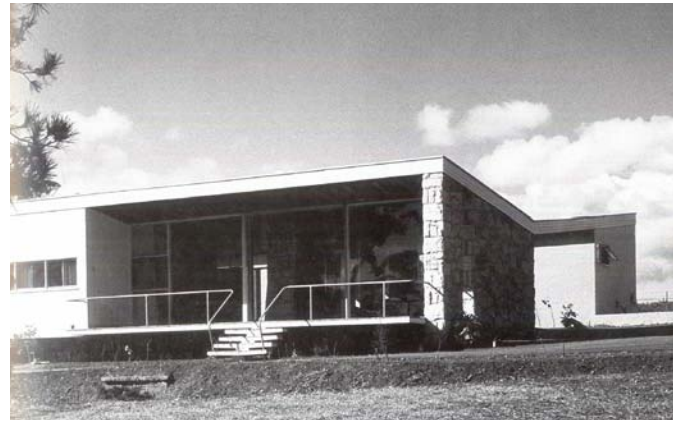
10. Rose Seidler House, Turramurra, Australia, 1948. Arq: Harry Seidler
11. vista fachada Sur-Este.



La cubierta era una fachada más. Su intencionada visibilidad era amortiguada por un recubrimiento de grava de un color similar al de la arena de la playa.

El esquema de pendientes de la cubierta era extraído de la obra de Harry Seidler, en donde las cubiertas de los núcleos evacuaban las aguas hacia un mismo patio (lima hoy).

12. Hutter House, Turrumurra, Australia, 1952. Arq: Harry Seidler.
13. Vista desde una vivienda vecina.



El volumen de la vivienda aparecía inscrito dentro de una aparente trama estructural. Las jácenas y pilares desvestidos entregaban a la constitución del volumen un grado de inmaterialidad y pérdida de la percepción de un cuerpo netamente sólido, al menos en ciertos sectores de la obra.

Esta medida seguramente nacía del respeto con que Far-gas y Tous actuaron sobre el lugar, en donde la inmaterialidad podía servir como simulador de la inevitable presencia del volumen de una vivienda de importantes dimensiones.

14. Vista de la fachada Sur-Oeste.



ESTRUCTURA MIXTA.

- 38 El sistema constructivo de la Casa Mestre era una estructura mixta de paredes de carga de ladrillo visto y pilares y jácenas de hormigón armado. Esta estructura se encontraba completamente modulada por las viguetas de hormigón armado de los forjados, que se ubicaban a un intereje de 78 cm. En los forjados de la planta piso, las viguetas de hormigón sostenían bovedillas cerámicas, mientras que en el forjado de la cubierta el intereje de las viguetas se cubría con unos bloques aislantes térmicos tipo Durisol, que aparte de su eficiencia térmica, eran muy livianos y por tanto no exigían demasiado a la estructura.

La modulación aquí, si bien disciplinaba la estructura, no alcanzaba a trascender como módulo omnipresente en todas las partes del proyecto. No era una manera evidente de modular la forma: "evidente quiere decir que yo estoy modulando y quiero que se vea que estoy modulando... La Casa Mestre puede estar modulada, pero no se ve. No hay una actitud consciente de usar un determinado recurso, que es modular"³, reflexionaría Josep Maria Fargas cincuenta años después de realizado el proyecto.

A partir de este módulo velado, igualmente, se establecían una serie de crujías que ordenaban el largo y ancho de la estructura con mucha regularidad. En el sentido longitudinal predominaba la luz entre los elementos estructurales de 4,05 m, que equivalía a la sumatoria de 5 módulos de 78 cm, más los 15 cm de muro o de pilar. La única variación se producía en las dos últimas crujías del extremo suroeste, en donde la separación de los elementos aumen-

taba a 4,32 m, debido a la existencia del núcleo vertical de chimeneas. En el sentido transversal se fijaron dos crujías, una en la parte norte de la vivienda, de 3,27 m, donde se ubicarían todos los recintos de servicios; y otra en la parte sur, nuevamente de 4,05 m, donde se daría cabida a la mayoría de habitaciones y lugares de estar. De esta manera la condición autoportante de la estructura quedaba garantizada al haber elementos de apoyo en los dos sentidos del volumen, el longitudinal y el transversal.

Aun cuando se trataba de una estructura mixta, en ella predominaba ampliamente el aporte estructural de los muros de obra vista, por sobre los pilares de hormigón armado. Los muros eran los principales configuradores del espacio, mientras que los pilares se ubicaron esencialmente en la fachada sur, para así crear el máximo grado de abertura hacia las vistas de la playa y el mar.

Es curiosa la utilización de algunos pilares y jácenas en partes puntuales de la vivienda, que se extendían como elementos desvestidos, y que otorgaban al volumen cierto carácter inmaterial; para ser más precisos: la pérgola de la fachada sur y el esqueleto circundante por los patios de la parte norte. La baja o nula utilidad de ambos elementos hacen pensar en estos recursos como una maniobra netamente estética para lograr el aligeramiento –al menos aparente– de la estructura.

Existían también otros elementos constructivos que eran secundarios y que colaboraban con la estructura. Es el caso de un muro de mampostería que se ubicaba transversal-

mente en la zona media de la estructura, y el de tres núcleos verticales de chimeneas que se situaban a lo largo del volumen. Uno de estos núcleos estaba constituido por una chimenea de mampostería que, al igual que en la arquitectura de Harry Seidler, era un paramento singular dentro del conjunto, contrastando por su materialidad y también por su carácter de “isla” que dividía parcialmente el espacio de estar respecto de otros espacios de la vivienda.

Una solución particular recibió también el espacio de la planta baja destinado para el uso de sala de juegos. Las balconeras dispuestas en este recinto traían consigo el retiro de la correspondiente pared de cargar de ladrillo, lo que llevó a cubrir esta carencia de apoyo de la estructura con una jácena compuesta por perfiles de acero de 40 cm de altura, mientras que la totalidad de las jácenas en el resto de la estructura fueron realizadas en hormigón armado con una sección de 30 x 15 cm.

Otra excepción en la construcción era el volado del corredor exterior de las habitaciones en la planta piso, que era la única superficie horizontal realizada con losa de hormigón armado, a diferencia del resto de la estructura horizontal que se efectuó siempre como forjado unidireccional de bovedillas cerámicas. Aquí las armaduras entre losa, pilares y jácenas quedaban atadas entre sí para responder apropiadamente al momento de fuerza. Esta solución permitió a los arquitectos reducir la sección de la losa a 8 cm en el borde sin apoyo.

En cuanto a las terminaciones, destaca la elaborada

resolución de la cubierta, para la cual los arquitectos realizaron un meticuloso plano de detalle que da cuenta de la relevancia que tenía esta pieza para el proyecto. El desafío constructivo de la cubierta era poder hacer compatibles dentro de un mismo “sandwich” a los bloques aislantes térmicos tipo Durisol (más propios de la construcción en seco) con el acabado de mortero y gravilla (más propio de la construcción en hormigón). El problema se saldó disponiendo –junto con capas de mortero y chapa– algunas placas de uralita entre ambos elementos, como una especie de pequeña cámara de aire que permitiera la ventilación de cualquier humedad que se pudiese acumular hacia el interior de la cubierta.

Para Fargas y Tous la Casa Mestre significó una primera oportunidad de volcar con total libertad las inquietudes arquitectónicas que hasta ese momento estaban relativamente contenidas. Por eso es que en esta obra se hace posible encontrar un sinnúmero de elementos constructivos puntuales, como parte de ese impulso creador que los envolvía por entonces. Las barandillas, la manera decorativa de disponer los bloques de albañilería, el mueble de madera en el vestíbulo, el falso techo de madera, los bloques de vidrio en el muro de obra vista, o la ingrátida escalera exterior de hormigón armado, participaban de este abanico de posibilidades constructivas que en ningún caso atentaron contra una percepción clara y unitaria del conjunto, sino que más bien lo enriquecieron.

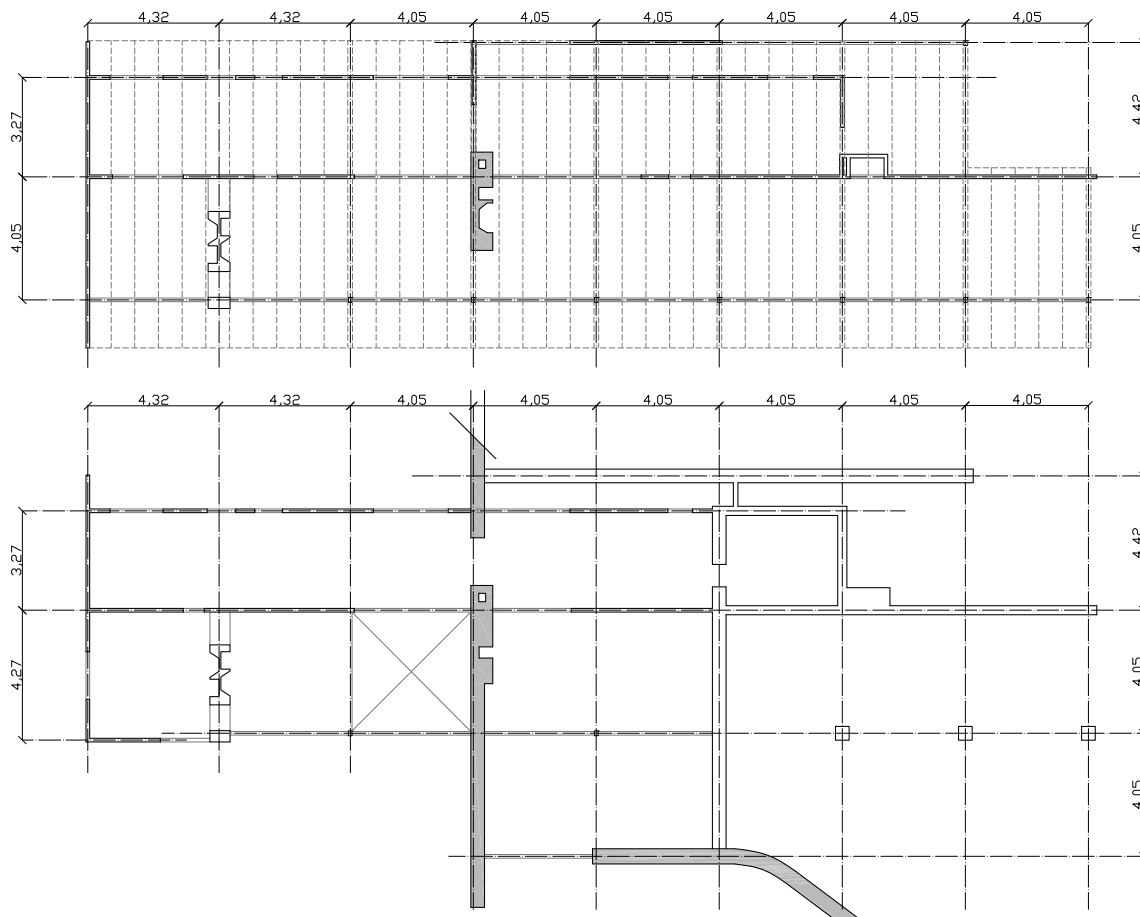
La estructura mixta de muros de carga y pilares y jácenas de hormigón armado se encontraba rigurosamente modulada. La medida de 78 cm, correspondiente al ancho del casetón de bloque tipo Durisol utilizado en la cubierta, era la pieza constructiva que pauteaba toda la obra. A partir de esta unidad de medida se estableció la secuencia de crujeas a lo largo del volumen.

En la obra terminada, la modulación se haría visible parcialmente, ordenando el espacio desde un segundo plano.

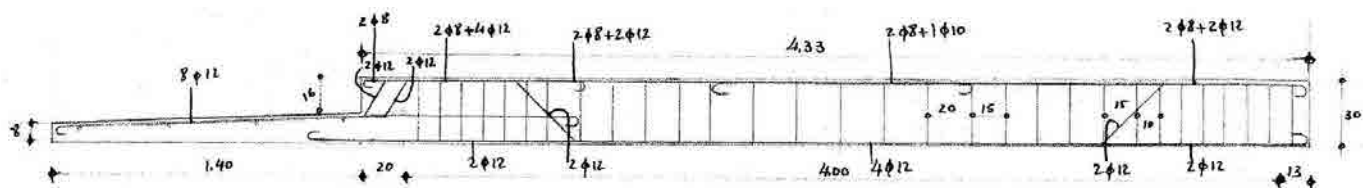
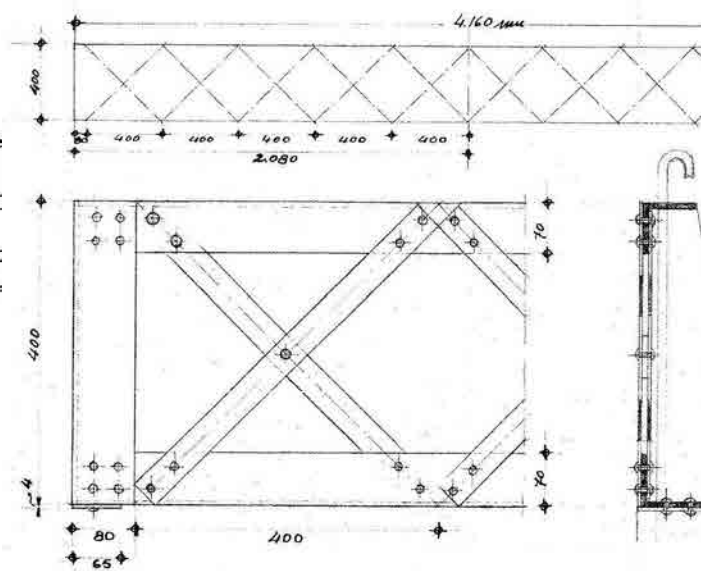
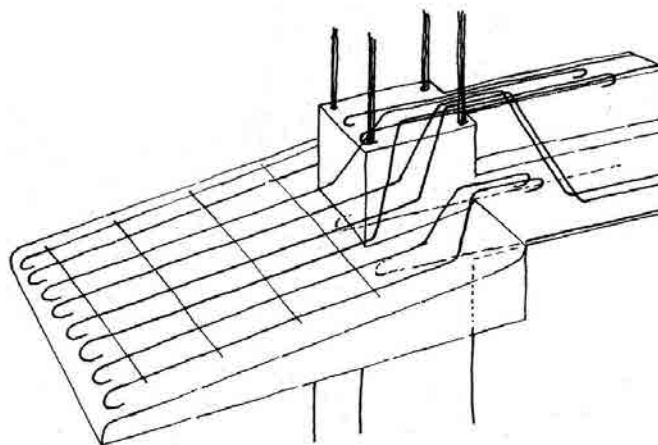
15. Planta techo planta piso. Redibujada por el autor.

16. Planta techo planta baja. Redibujada por el autor.

40



17. Isométrica constructiva del encuentro del volado de la terraza con la jácena y el pilar.
18. Alzados y sección de la jácena de la sala de juegos.
19. Sección constructiva de la jácena y terraza de hormigón armado.



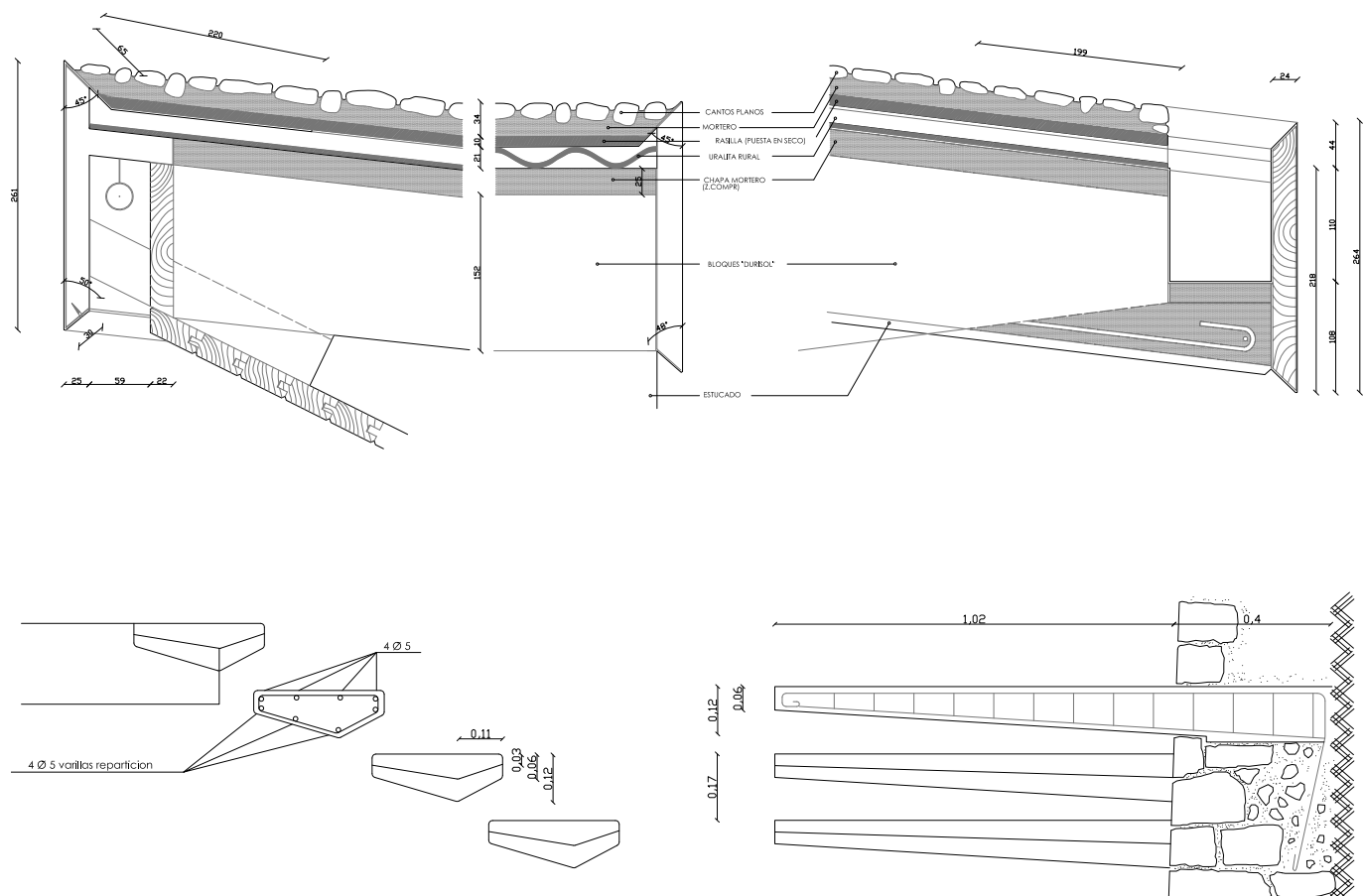
La relevancia paisajística de la grava sobre la cubierta llevó a Fargas y Tous a confeccionar una peculiar solución técnica: una plancha de uralita hacia de cámara de aire y separador entre los bloques aislantes térmicos tipo Durisol y el mortero en el cual se incrustaba la grava.

Por otro lado, la ingravida escalera exterior también formaba parte del amplio repertorio de pormenores que contenía la Casa Mestre. Es interesante ver cómo surgían –desde un robusto muro de mampostería– unos peldaños de hormigón armado de una fina sección.

20. Detalle de la cubierta. Redibujado por el autor.

21. Sección transversal y longitudinal de la escalera exterior. Redibujado por el autor.

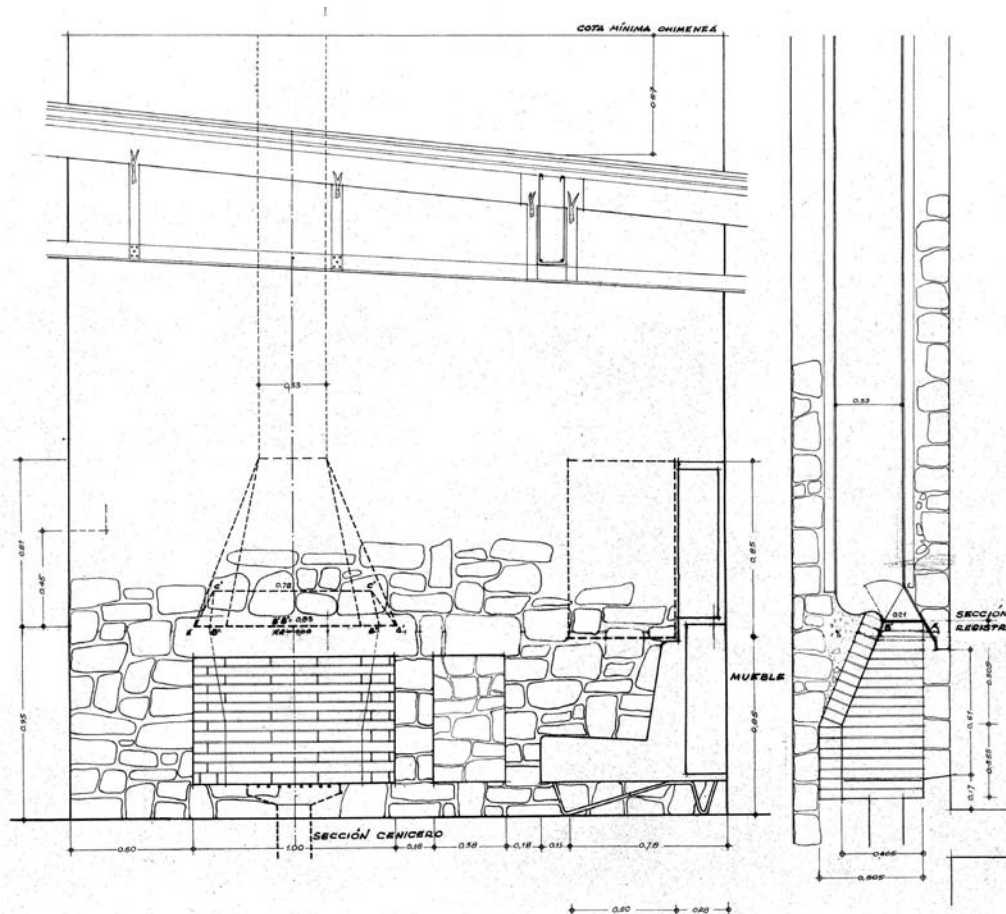
42



En términos estructurales, el muro de mampostería de la chimenea se constituía en un puntal importante que colaboraba con la estructura mixta.



23. Alzado y sección de la chimenea de la sala - comedor.



ORGANIZACIÓN BI-NUCLEAR.

- 44 Josep Mestre Lantz, exitoso empresario del área textil de Barcelona, contactó con Fargas y Tous durante el año de 1956 para encargarles la construcción de una vivienda estival para él y su familia en la Costa Brava.

En una de las primeras reuniones entre los arquitectos y los propietarios, éstos aportaron un ingenuo dibujo realizado por ellos mismos, que servía para ilustrar el tipo de arquitectura a la que más o menos aspiraban. De esta imagen se puede deducir que el señor Mestre y su mujer esperaban que su futura vivienda no fuera tradicional, aunque tampoco muy innovadora; y que tuviese también dos plantas, donde el nivel superior incluyera un corredor orientado directamente hacia las vistas al mar, tal como todo el interior de la casa. Destacaban además un bloque exterior de chimenea —al parecer de mampostería— y un pavimento exterior de piedra natural. Lo relevante aquí era que todos estos elementos serían considerados por los arquitectos a la hora de plantear el proyecto, asumiéndolos, sin embargo, como un conjunto de criterios de actuación y no como una imagen-objetivo que alcanzar.

Otro requerimiento del programa era que la vivienda debía tener la capacidad de acoger, como mínimo, a ocho personas, contando a los padres, las hijas y los huéspedes.

No obstante, el señor Mestre, que al parecer era una persona muy abierta, dio una gran libertad de acción a los hasta el momento inexpertos arquitectos. Fargas y Tous no desaprovecharían la oportunidad y transformarían el encargo en un campo de experimentación arquitectónica que les

permitió vaciar una serie de inquietudes e influencias acumuladas en los años anteriores.

Aquí aparece nuevamente Harry Seidler como una referencia fundamental para el trabajo de la dupla barcelonesa. Como ya se ha mencionado, la revisión de la obra de Seidler aportaría a Fargas y Tous el conocimiento de la organización bi-nuclear de la planta, algo que se puede comprobar fácilmente al observar la distribución de la Klausner Duplex House de 1950. Esta casa, ubicada en la localidad australiana de Hunter Hills, se situaba precisamente —al igual que la Casa Mestre— en un lugar con un fuerte cambio de nivel, donde el núcleo reservado al coche quedaba en un nivel intermedio entre las dos plantas del edificio. La ventaja del planteamiento bi-nuclear, en este caso, era que permitía desplegar el volumen sobre un terreno irregular y al mismo tiempo dejar integrado al vehículo —de manera ecuaníme— entre la vía de acceso y el volumen doméstico. Ello no deja de ser una peculiaridad si se considera que en otras obras de Seidler y en la mayoría de las obras de Breuer, el esquema bi-nuclear se utilizaba principalmente para diferenciar el área de día respecto del área de noche, con el correspondiente patio entre ambas zonas.

Otra semejanza con la Klausner Duplex House era la distribución interior, donde la sala y comedor estaban integrados en un mismo espacio acotado intensamente por las vistas hacia el exterior y por un muro de mampostería que contenía una hogareña chimenea. Asimismo, las habitaciones se ordenaban en batería: la última habitación ocupaba

todo el ancho del volumen y las restantes eran de una superficie más reducida, al haber el necesario pasillo que las conectaba con el resto de los recintos. Todos los espacios estaban vinculados a un corredor exterior, muy apropiado a efectos de protección solar y como lugar de estar y contemplación del entorno.

La descripción de la casa australiana se podría aplicar casi en su integridad a la casa de la Costa Brava. Y aunque no son idénticas, comparten una misma naturaleza formal que las asocia profundamente.

Las diferencias de la Casa Mestre con su meridional referente eran pocas y radicaban principalmente en adaptaciones a la especificidad del solar y al programa funcional. Por un lado, la cantidad de metros cuadrados de superficie útil requeridos llegaban a sumar 350 m², e incluso 500 m² si se consideraban todas las superficies aporchadas, una cantidad de superficie mucho mayor que aquella con la cual lidió Seidler. Esto se tradujo en un ancho de planta mayor –7.60 m, para ser más exactos–, en la cual se establecía una crujía de 3.27 m orientada al norte, donde se dispusieron en ambas plantas los recintos más complementarios o de servicio, tales como baños, cocina, un pequeño escritorio, un lugar de costura y planchado, una bodega, el vestíbulo de acceso y hasta una pequeña habitación para invitados. Por otro lado, la crujía de orientación sur, de 4.27 m de ancho, estaba fuertemente direccionada a la contemplación del patio, la playa y el mar. Aquí, en ambas plantas se ubicaban las áreas de uso más protagónico, como la ha-

bitación de los padres, la de las niñas y la de los huéspedes; también una sala de juego, el estar-comedor y un comedor exterior acondicionado con una barbacoa. Entre la zona de día y la de noche, existía un doble espacio que actuaba como intermediario, y que se presentaba como momento notable dentro del espacio interior.

Otro matiz respecto de la Klausner Duplex House era la conformación de las terrazas en la primera línea de la fachada sur. Mientras que en el proyecto de Seidler la terraza se desarrollaba en solo un nivel y en un espacio regular, en la Casa Mestre la terraza se fraccionaba en dos, produciéndose un cambio de nivel (0.5 m) y también de dimensiones en el paso de la zona de habitaciones a la zona de estar-comedor. Cabe decir que el aumento de la superficie de terraza iba de la mano con la necesidad de contener, en la planta baja, una embarcación de considerable eslora.

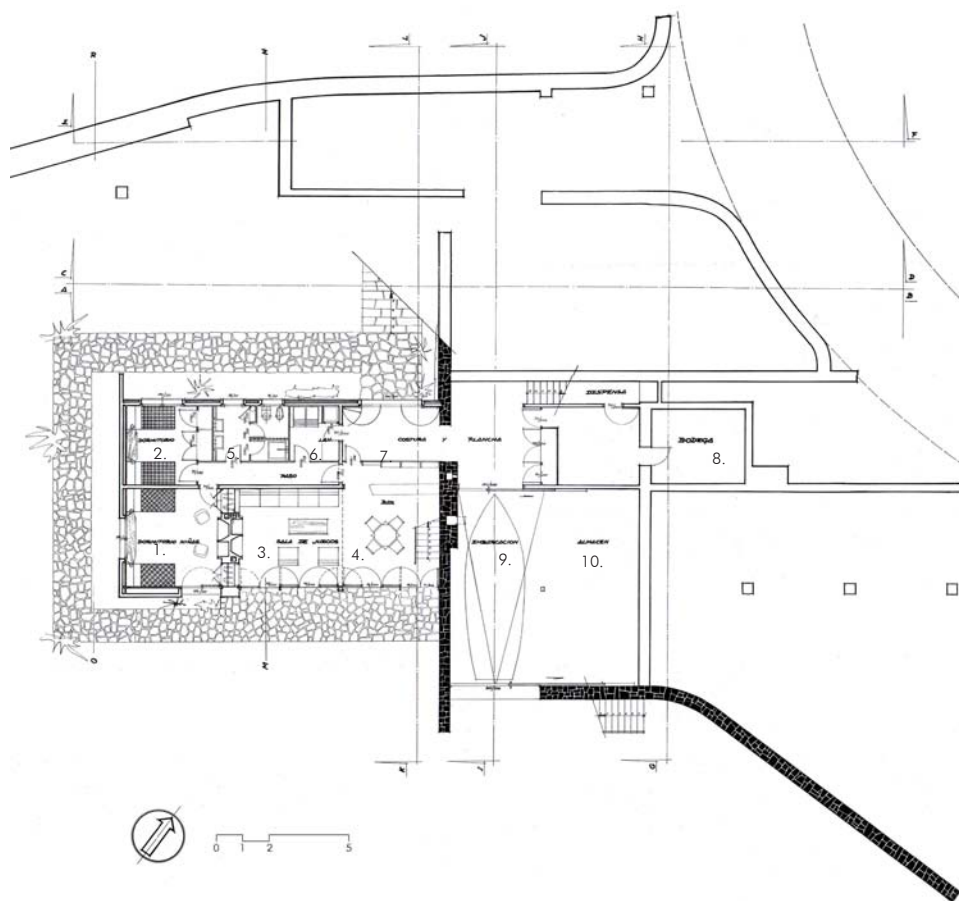
La comparación con la Klausner Duplex House no sólo es inevitable en planta sino también en sección. Es evidente que la manera en que Seidler resolvió la conexión entre ambos núcleos sirvió de modelo a Fargas y Tous. Las proporciones de estos núcleos, el porcentaje de pendiente de la cubierta (11%), o el dibujo de la piedra en el muro, son recursos que fueron recogidos por los arquitectos catalanes para luego hacer por su cuenta una obra –si bien similar a la de Seidler– con una clara identidad propia.

La planta baja estaba condicionada fuertemente por la necesidad de albergar una embarcación de importante eslora. Prácticamente la mitad de la superficie de la planta estaba reservada a dicha embarcación, lo que se traducía en un giro o cambio de dirección en la longitudinalidad del volumen.

En la zona suroeste de la planta era relevante el espacio de la sala de juegos como lugar que articulaba las áreas de día y de noche de toda la casa.

24. Planta Baja.

46



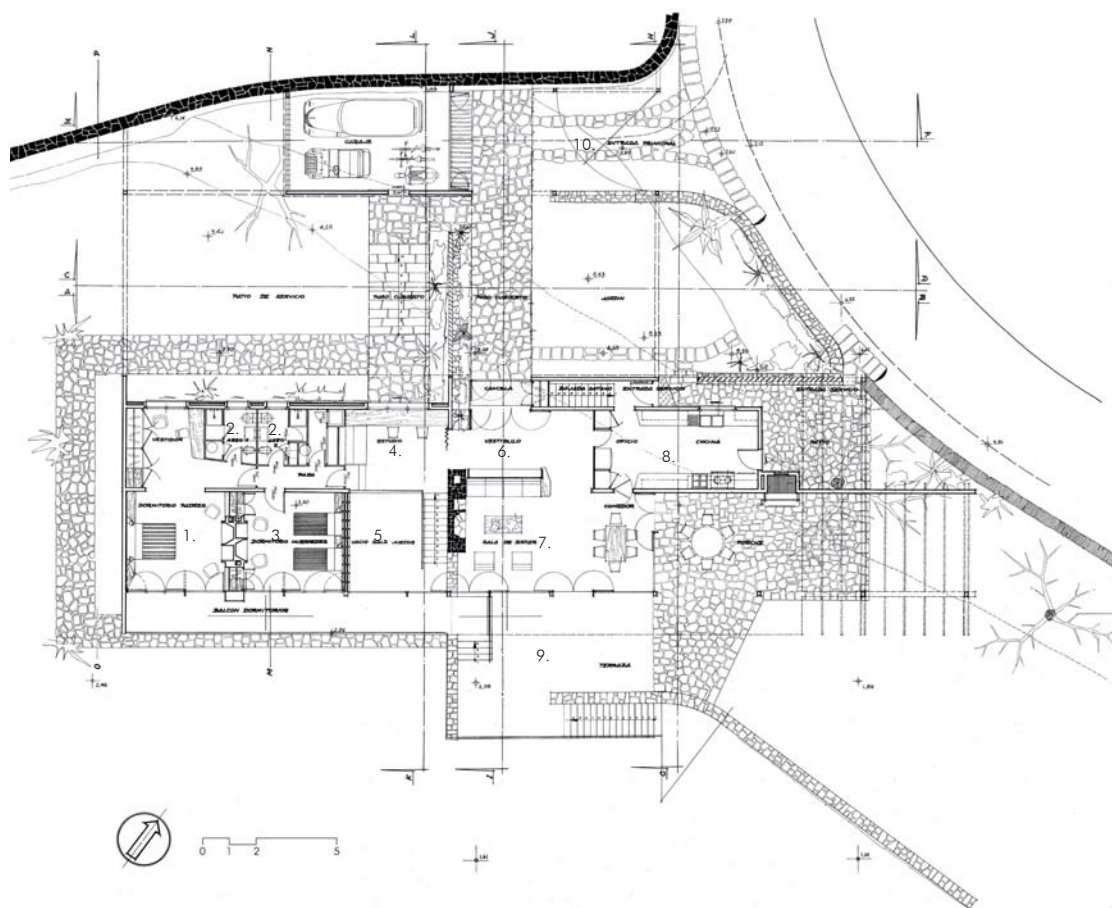
1. Dormitorio niñas
2. Dormitorio
3. Sala de juegos
4. Estar
5. Baño
6. Lavandería
7. Costura y planchado
8. Bodega
9. Embarcación
10. Almacén

En la planta piso el orden longitudinal del núcleo de la vivienda se hacía predominante sin llegar a ser absoluto. Dentro de la linealidad aparecían elementos y espacios transversales que deshacían sutilmente la noción de polígono regular.

Esto venía a ser una de las principales diferencias respecto de la Klausner Duplex House de Seidler, en donde el austriaco construía la planta desde una concepción regular de la geometría.

25. Klausner Duplex House, Hunters Hill, Australia, 1950. Arq. Harry Seidler.

26. Planta Piso.



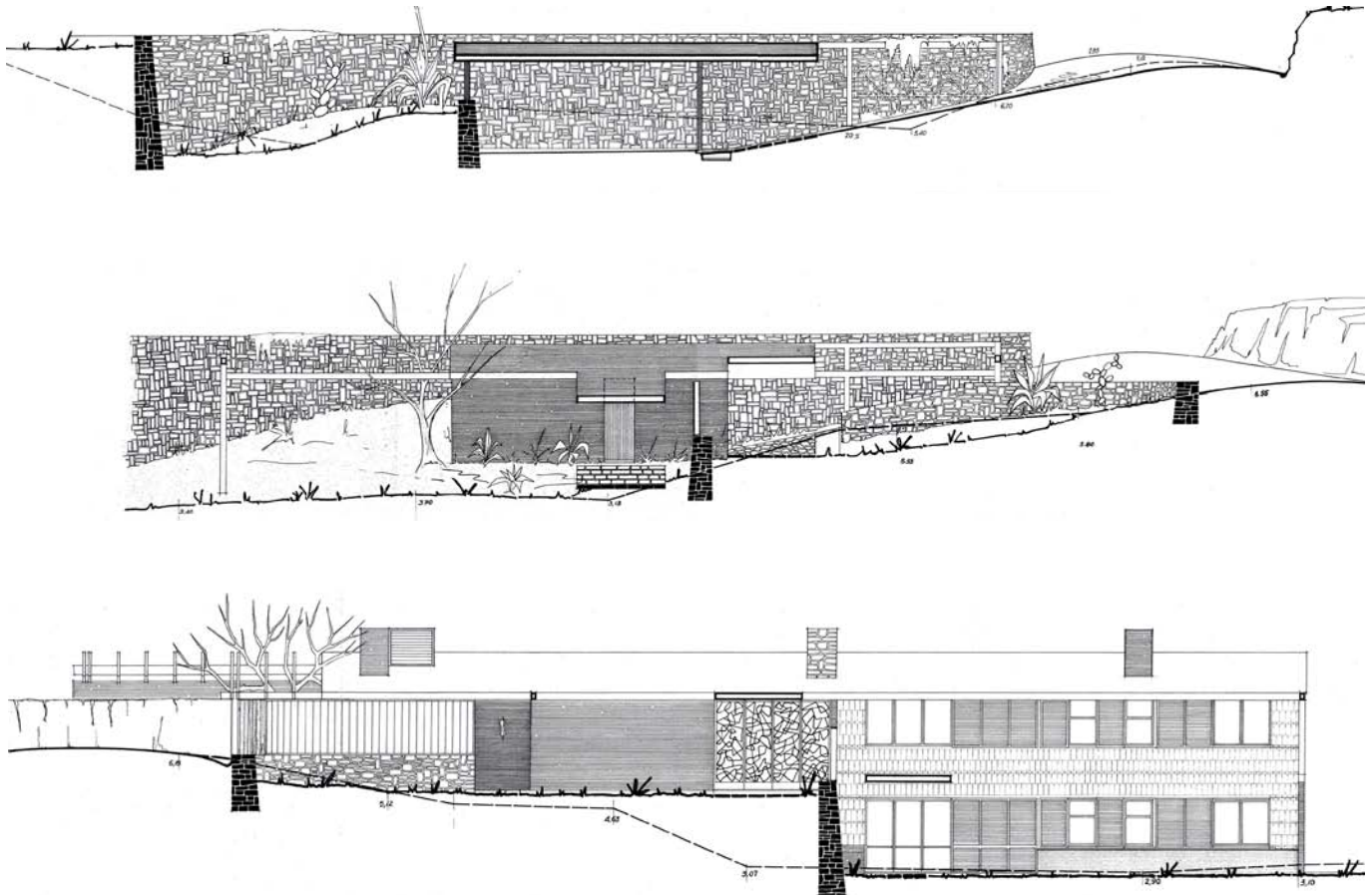
1. Dormitorio padres
2. Baño
3. Dormitorio Huéspedes
4. Escritorio
5. Vacío sala de juegos
6. Vestíbulo
7. Sala - comedor
8. Cocina
9. Terraza
10. Garage

El esquema bi-nuclear del proyecto, junto con algunos movimientos de tierra menores, permitieron solventar el posicionamiento de la obra en el irregular terreno. La acción de separar la ubicación del coche respecto del conjunto de la vivienda, permitió a Fargas y Tous operar con mayor flexibilidad sobre el terreno.

De los muros de contención de mampostería se podría decir que conformaban la arquitectura previa que permitía la constitución de las áreas de mayor confort de la casa.

- 27. Sección EF.
- 28. Sección CD.
- 29. Sección AB.

48

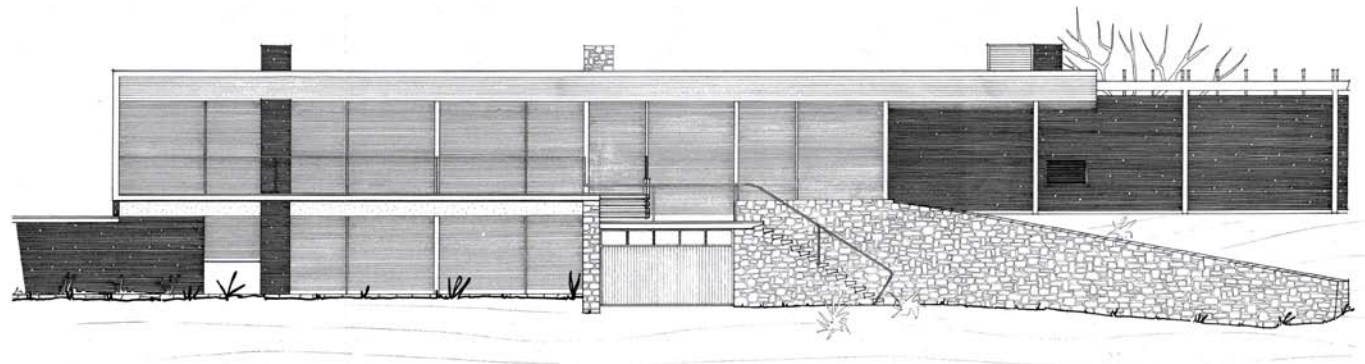
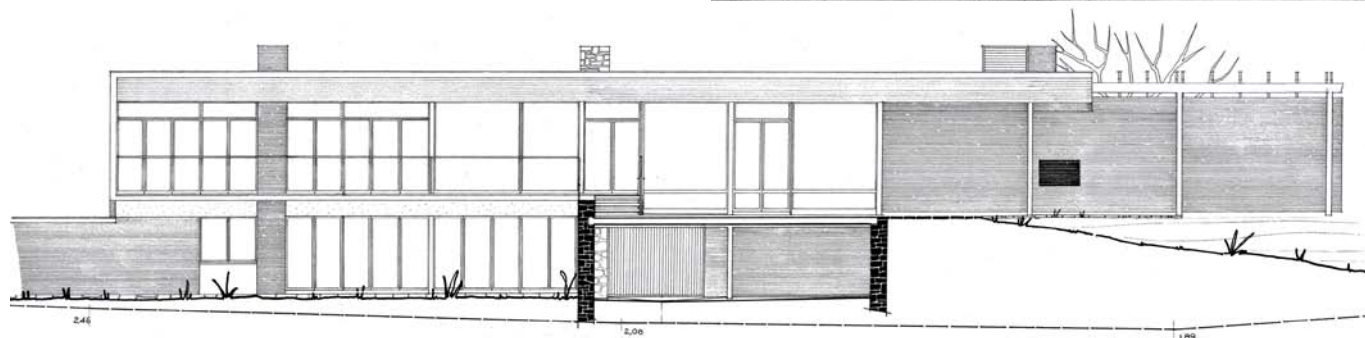
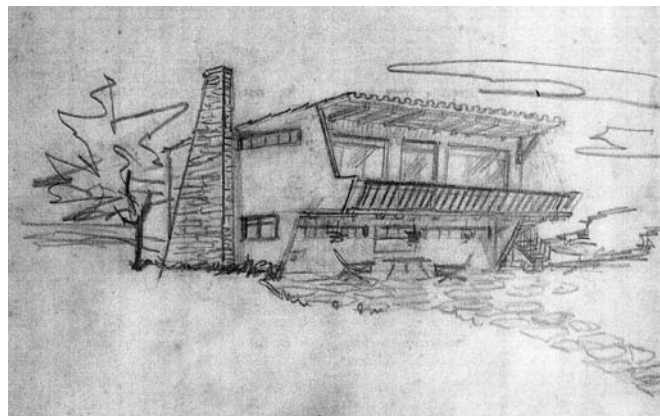


De la ingenuidad del bosquejo que entregaron los propietarios, a la concreción del proyecto en los dibujos que realizaron los arquitectos, existía obviamente una clara diferencia, lo que no impedía apreciar una voluntad de dar forma a aquello que solicitaba el cliente. La longitudinalidad del volumen, el corredor exterior, las aberturas hacia el mar, o el núcleo de mampostería de la chimenea, eran elementos que compartían tanto el proyecto de los propietarios como el de los arquitectos.

30. Dibujo aportado por los propietarios en una de la primeras reuniones con Fargas y Tous.

31. Alzado Sur-Este, sección de garage de la embarcación.

32. Alzado Sur-Este.



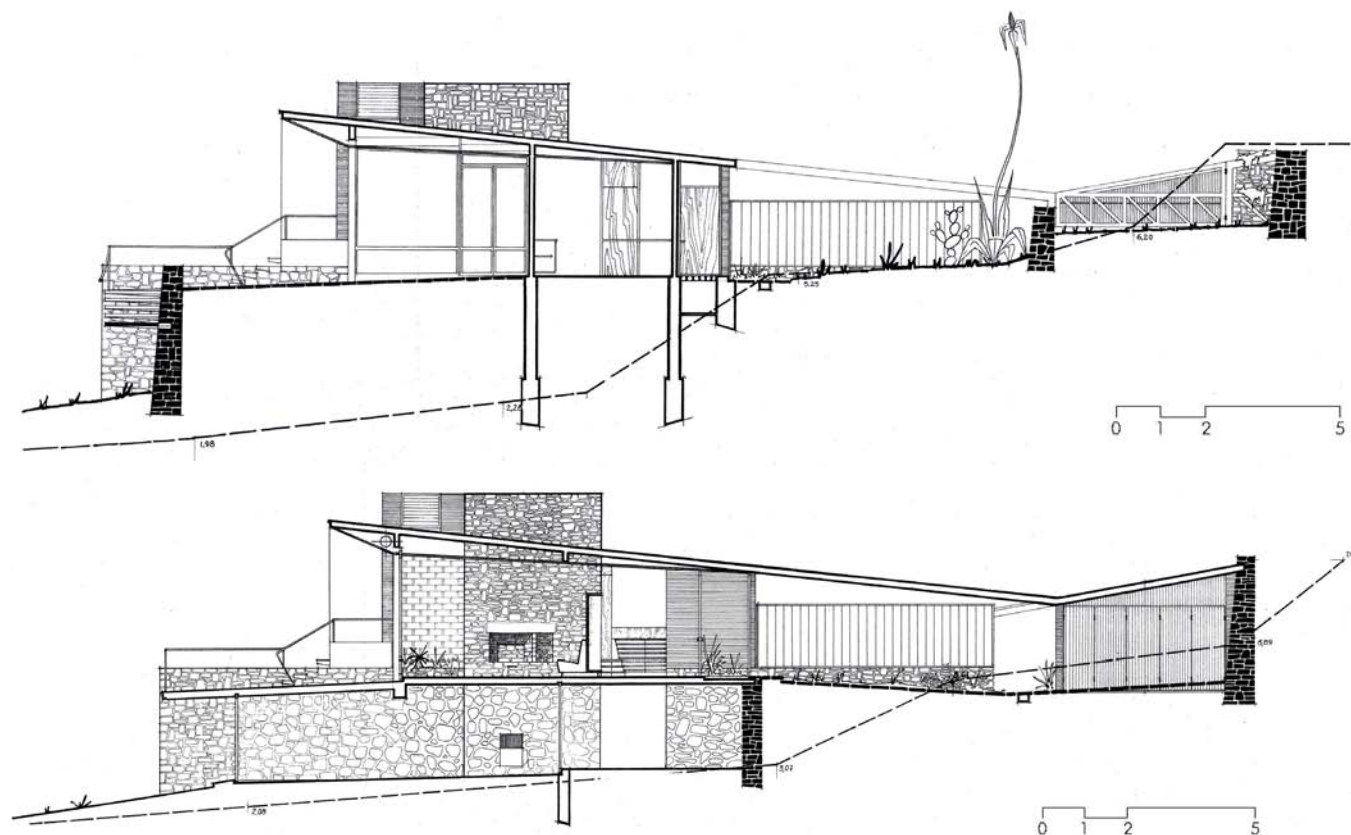
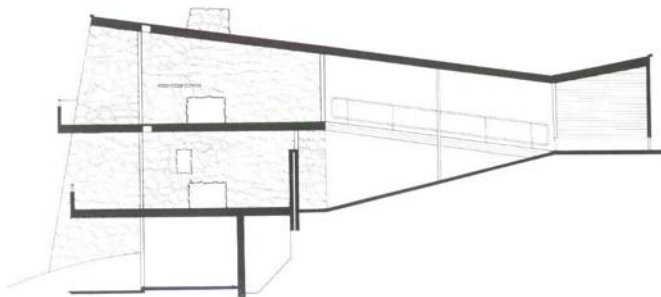
La alusión a la Klausner Duplex House de Seidler es irrefutable. La manera en que la cubierta tiene absoluta continuidad entre exterior e interior, es prácticamente idéntica a la casa australiana. Solo existían variaciones en cuanto a las proporciones y al porcentaje de pendiente, que venían dados por la adaptación de este modelo a una realidad distinta.

Por tanto, no se trata de una copia banal, sino de una reinterpretación criteriosa de un recurso formal adecuado para el proyecto.

33. Klausner Duplex House, Hunters Hill, Aust., 1950. Arq. Harry Seidler.

34. Sección GH.

35. Sección IJ.

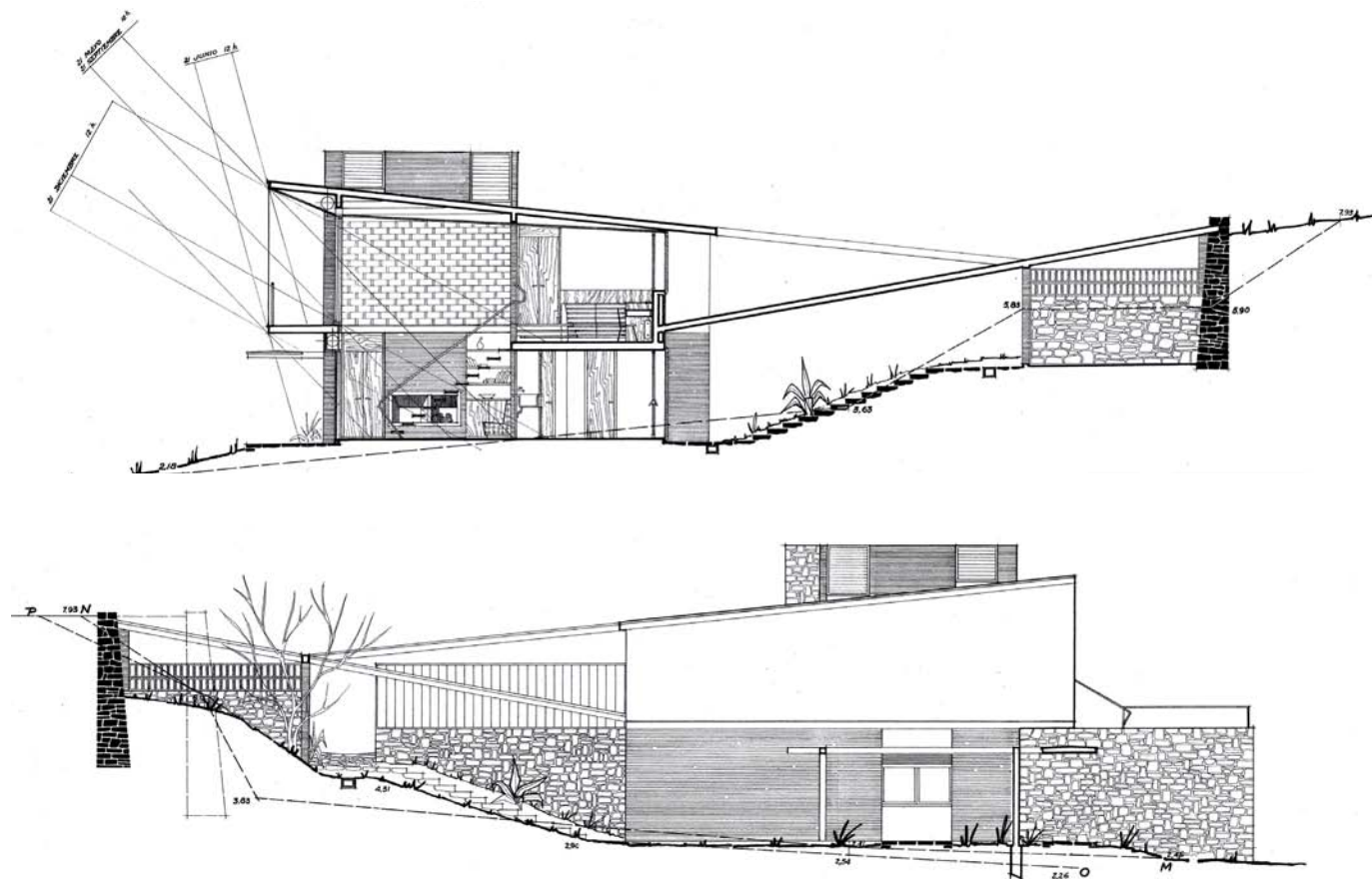


Las cubiertas de los volúmenes se cruzaban entre sí en el patio que existía entre ambos núcleos. Las pendientes se intersectaban con los volúmenes, haciendo que apareciera en sección una geometría opuesta a la de la planta, lo que aportaba a una doble lectura de la casa.

Es probable que este mismo hecho haya propiciado el desajuste constructivo que se producía en la intersección de la cubierta del garage con el volumen de la vivienda. Que tal cubierta se apoyara a medio camino entre losa y ventana resaltaba como un hecho errático dentro de un conjunto tratado con precisión.

36. Sección KL.

37. Alzado Nor - Oeste.



DIVERSIDAD EN EQUILIBRIO.

52 Al aproximarse a la Casa Mestre desde el camino que la conectaba con la carretera, la percepción que se tenía de ella era la de un volumen en donde existían una serie de elementos disímiles entre sí. La condición semihundida del terreno respecto del nivel de la calle hacia que la casa quedara en gran parte oculta por uno de los muros de mampostería que definía uno de los límites del solar, lo que ayudaba a falsear la verdadera magnitud del volumen y sus elementos. De este modo se suprimía la imagen tradicional de casa, pasando a ser un conjunto de elementos formales abstractos que no alcanzaban a dar señas de significado: el plano de la cubierta como fondo (que a su vez se dividía en una textura de grava y otra de celosía), sumada a la diversidad de materiales y formas en los paramentos, como por ejemplo la de los muros de mampostería, o los muros de albañilería y de lamas verticales, creaban en conjunto un eclecticismo –dentro de los márgenes de la sobriedad– que entregaba a la mirada una serie de elementos que facilitaban su dispersión. En relación a esto, la existencia de jácenas desvestidas, ligadas al plano de cubierta y sus correspondientes pilares, ofrecían una nueva señal de diversidad y abstracción, pero esta vez referida a una trama estructural que daba forma de manera sutil, casi virtual, a todos los espacios intermedios entre el interior de la vivienda y la vía pública.

Una vez dentro de estos espacios, o patios intermedios, la apreciación dispersa de los elementos se reducía. Si bien el grado de eclecticismo era el mismo, al estar bajo el nivel de la cubierta los diversos elementos se veían ordenados

por un plano superior que actuaba como matriz. La cubierta y su continuidad en las jácenas desvestidas lograban hilvanar formal y espacialmente a todo el conjunto y sus particularidades.

El lugar de paso entre el núcleo de la vivienda y el núcleo del garage era indudablemente un momento relevante dentro del proyecto. Aquí, el mismo plano de cubierta se extendía entre núcleo y núcleo sin ningún tipo de apoyo intermedio. Esta acrobacia estructural –que Seidler no realizó– potenciaba la visión de un espacio constituido por planos libres y separados entre sí, que junto a su baja intensidad funcional determinaban un episodio formal altamente abstracto.

Dicho espacio era también un área de transición en el cambio de magnitud del volumen que se producía en su mitad norponiente: el plano de cubierta que se prolongaba desde el núcleo del garage, permitía recortar e interferir la percepción de la nueva magnitud de dos plantas que a partir de ese momento se tendría de la casa.

Este cambio en las dimensiones de la obra iba acompañado por un cambio contundente en la materialidad del revestimiento y el tratamiento de las superficies. En la fachada de la mitad norponiente aparecían, de forma puntual y única, unos bloques de hormigón que se dispusieron de manera que, por cada dos hiladas verticales, fueron colocadas dos hiladas de canto. Tales hiladas marcaban la fachada con líneas que coincidían con las alturas de los antepechos y las ventanas. Asimismo, las mencionadas líneas servían de

referencia para la colocación de guías que permitían el deslizamiento de unas persianas mallorquinas, que por su color gris oscuro contrastaban con el resto de la fachada. Todo el pormenorizado trabajo de fachada conseguía amortiguar el efecto deshumanizador de aquel plano vertical de considerables dimensiones. Las líneas horizontales que asomaban remarcándose en dos instancias –una más sutil y otra más fuerte– compensaban la tendencia visual hacia lo vertical con dimensiones más reconocibles para el ojo humano. En este sentido, también la propia laboriosidad que presentaba la fachada atraía la mirada hacia lo pequeño, equilibrando la presencia de lo mayor.

Al final de la fachada, despuntaba un muro conformado por dos materiales: albañilería vista y albañilería revocada pintada blanca. El muro híbrido formaba junto con la cubierta un pequeño espacio que hacía de transición entre esta fachada y la fachada suroeste.

Al contemplar frontalmente la fachada suroeste se hacía visible la dicotomía entre un volumen sólido y un volumen de aire. El perfil prácticamente ciego de la vivienda, en contraposición con la virtualidad del espacio posterior, retrataba de manera didáctica, y en gran parte, la constitución material y formal de toda la casa.

En la fachada sur, aquella que poseía las mejores vistas y el mejor asoleamiento, aparecía una manera distinta de actuar. Había aquí una mayor regularidad de los elementos que provenía de la cadencia de la estructura, y que por la necesidad de crear aberturas hacia el exterior se hacía más

visible que en otros sectores de la obra. Prácticamente, quedaba aquí al descubierto toda la gama de materialidades utilizadas en el proyecto. Toda la sinfonía de materiales se encontraba en un estado de equilibrio, en donde lo lleno y lo vacío, lo vertical y lo horizontal, lo liso y lo texturado, se complementaban mutuamente y sin interferencias.

Una vez en el interior de la casa, más específicamente en la sala comedor, se podía apreciar nuevamente cómo el espacio era conformado con heterogeneidad. Elementos tan disímiles como el muro de piedra de la chimenea y el leve mueble de madera del vestíbulo, permitían ver a través de ellos otros elementos de distinta naturaleza, como el mural de Jordi Fornas o un decorativo muro de albañilería, de tal manera que la unidad del espacio era entendida como una adición de piezas que destacaban individualmente por sus características formales y materiales.

La doble altura, que era un acento relevante dentro del espacio interior, se podía interpretar como un punto de inflexión entre el predominio del sentido longitudinal de la zona de día y el predominio transversal de la zona de noche. El espacio de doble altura, así entendido, transaba con ambos sentidos del espacio en un mismo punto, lo que daba como resultado una serie de desplazamientos de los elementos que componían este espacio.

La diversidad de elementos —disímiles tanto por su materialidad como por sus dimensiones y posición dentro del espacio— configuraban un conjunto confuso, en donde el volumen de la vivienda se entreveraba de manera irregular con otros elementos lineales que no alcanzaban a cuajar una trama.

El estado semioculto del volumen, y la no percepción del suelo, potenciaban una visión abstracta de sus elementos y la pérdida de la noción tradicional de la figura de casa.

38. Vista desde el vértice Norte.



Había una clara intención de marcar un perfil en "V" dentro del paisaje. Dependiendo del punto de vista, esta forma adquiría nitidez o se diluía tridimensionalmente para pasar a formar otro tipo de relaciones visuales. En puntos de vista como el que aquí se muestra, en donde algunos elementos disueltos coincidían con otros, la confusión disminuía y se lograba apreciar el dibujo del perfil a partir de la posición de los elementos en distintos planos de profundidad.

39. Vista desde el vértice Norte.



Al estar bajo el nivel de la cubierta y sobre el suelo en el cual se apoyaba el volumen, aparecía con mayor claridad la tensión entre los dos núcleos. Esta tensión se formalizaba mediante la extensión de jácenas y franjas de cubierta que iban de uno a otro lado, creando un plano superior que traspasaba las coordenadas interiores del proyecto a los pequeños patios del área de acceso.

El plano de cubierta casi inmaterial buscaba también equiparar las dimensiones notoriamente dispares entre el núcleo de la vivienda y el núcleo del garage.

40. Vista desde dentro del patio de acceso.



Había una configuración de los elementos como por estratos, en donde la cubierta y las jácenas eran el estrato superior que se superponía al resto, ordenando los otros estratos en donde se ubicaban los muros de piedra, de albañilería y de celosía.

41. Vista desde dentro del patio de acceso hacia el límite con la calle.



La ligereza que adquirirían las cubiertas, al no tener apoyos intermedios, daban al momento de unión entre ambos núcleos un alto grado de abstracción: las cubiertas eran percibidas como planos autónomos suspendidos por sobre el patio, que se disponían con pendientes contrarias una respecto de la otra, dejando un aire entre ambas en donde también se disponía de manera autónoma un biombo de celosía.

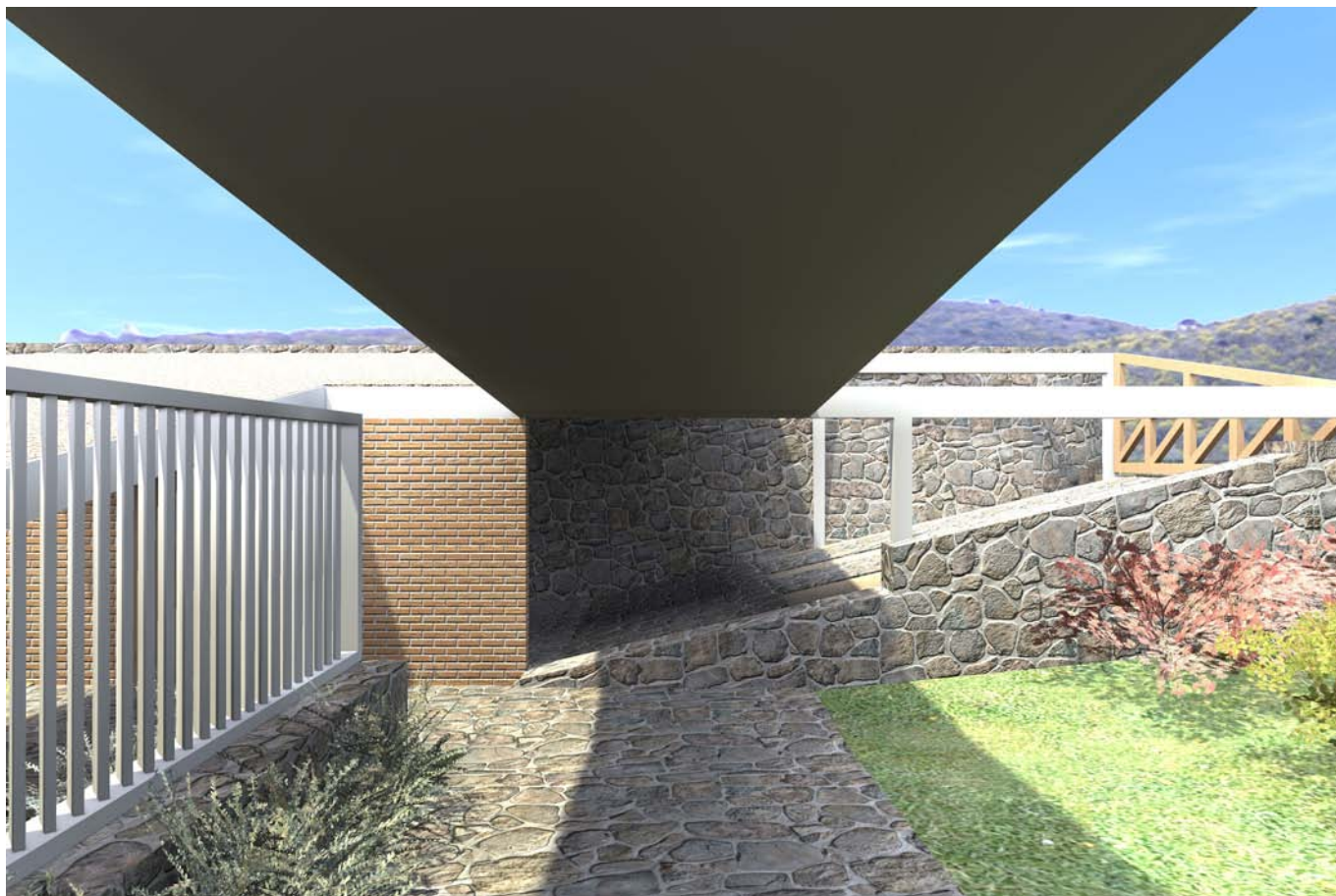
42. Vista hacia el acceso principal (Norte).

58



Las cubiertas de acceso, como también las jácenas, tenían una repercusión en los planos de fachada. En los puntos de intersección entre elementos diagonales y verticales aparecía una abertura o una discontinuidad en el plano de fachada, que por su reiteración alcanzaba el grado de ley en la conformación del conjunto.

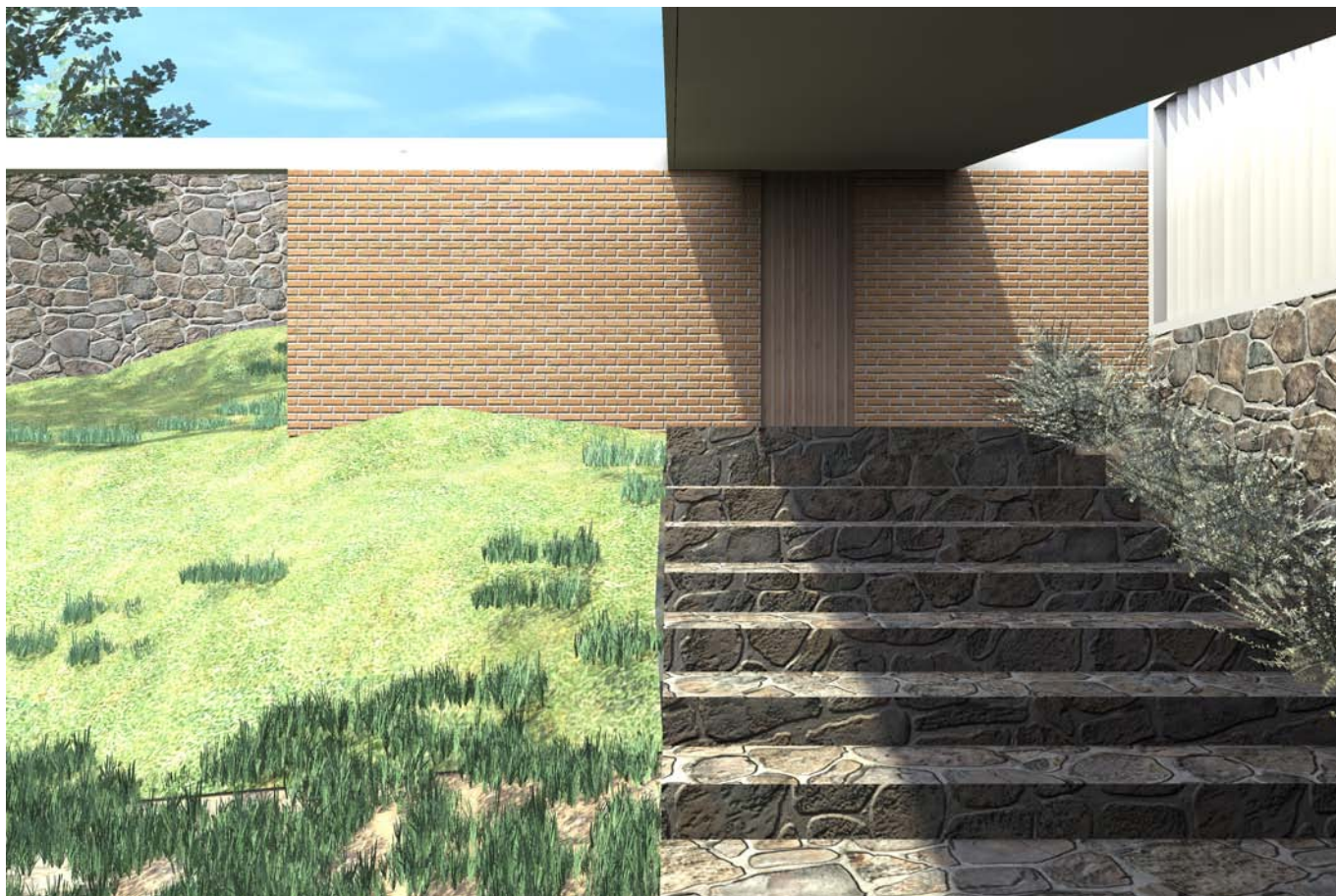
43. Vista desde el acceso principal hacia el garage.



El vínculo de la forma con el terreno natural daba origen a una trabazón entre ambos factores, que se producía al haber una sucesión de desplazamientos en los bordes de lo construido.

Lo natural quedaba así ligado por una relación desmembrada de partes, cuyas posiciones estaban guiadas por el orden estructural de la vivienda.

44. Vista hacia el garage desde el nivel de la planta baja.



El cambio de magnitud del volumen se veía amortiguado por una de las cubiertas que interfería con la visión clara de esta variación. Dicha cubierta atraía la mirada hacia la parte baja del volumen acusando la altura de una planta, hecho que aportaba la conservación de la escala humana dentro de la prominente fachada.

45. Vista hacia la vivienda desde el garage.



Había algunas actuaciones que llegaban a constituirse en regla por su reiteración como recurso formal. Es el caso de los muros de piedra que se disponían en el sentido transversal a la obra, los cuales ordenaban por segmentos a las áreas exteriores. Estas reiteraciones en el accionar iban acompañadas por variaciones en las dimensiones de los muros, y por distintos tipos de celosías que se ubicaban sobre ellos, o simplemente por la ausencia de cualquier otro elemento.

46. Vista del garage por el lado Sur-Oeste.



La laboriosidad en la colocación de los bloques de hormigón y la notoriedad de las carpinterías de las persianas mallorquinas, proporcionaban una atención hacia lo pequeño, hacia lo pormenorizado, lo que creaba un equilibrio con la altura de dos plantas que adquiría el volumen en este sector de la obra.

47. Vista de la fachada Nor-Oeste.



La fachada suroeste adquiriría nitidez al reducirse el número de partes que componían el primer plano. El alto contraste entre los planos y las líneas conformaba un perfil didáctico de la obra, en el sentido que permitía entender con un golpe de vista su estructura formal: la fachada del volumen de la vivienda acusaba las partes que lo componían y permitía intuir un tratamiento más retraído para la planta baja y un tratamiento más volcado hacia el mar en la planta piso.

48. Vista de la fachada Sur-Oeste.



En puntos de vista como este, el cuerpo de la vivienda pasaba a estar formado por tres volúmenes que se diferenciaban por sus magnitudes, posiciones y materialidades. Cuando se trataba de volúmenes o sólidos aparecía una manera distinta de actuar sobre la forma, basada en desplazamientos de un cuerpo respecto al otro. Era una actuación que venía dada por las propiedades inmanentes de los cuerpos geométricos regulares.

49. Vista parcial de la fachada Sur-Oeste.



La necesidad de crear aberturas hacia las vistas al mar y hacia la mejor orientación solar, hacían que en la fachada sureste se develara la cadencia de la estructura que en gran parte del volumen se mantenía oculta. Tales aberturas dejaban al descubierto todo el entramado material y espacial tanto del interior como del exterior de la casa. Toda esta sinfonía de elementos se encontraba bajo un preciso equilibrio en donde lo lleno y lo vacío, lo vertical y lo horizontal, lo liso y lo texturado, se complementaban mutuamente y sin interferencias.

50. Vista de la fachada Sur-Este.

51. Vista de la fachada Sur-Este.



Un muro de piedra se flectaba para adaptar la vivienda al desnivelado terreno. Tomando como referencia el eje de simetría del muro, era posible hacer dos lecturas diferentes de él: su lado cóncavo abrazaba al patio dando pie a una ligera escalera de hormigón armado, que a su vez daba pie a un pasamanos de acero y madera que se extendía por el borde longitudinal de la planta piso. Esta concatenación de elementos no era apreciable en el lado convexo del muro, puesto que actuaba netamente como borde de la rampa vegetal.

52. Vista de la fachada Sur-Eeste.



La crujía sur se desmaterializaba cuando se hacía exterior, dando forma a una pérgola que propiciaba un uso de muy baja intensidad. Por tanto se trataba de un espacio donde prevalecía lo elemental, como forma pura.

Este lugar se podría interpretar también como una exhibición muy instructiva de cómo era la constitución interna de la forma, lo que no es banal, ya que el entendimiento de la forma se transformaba en un vínculo profundo entre la obra y el usuario.

53. Vista desde la pérgola hacia la sala - comedor.



El falso techo de madera era evidentemente una pieza importante en la relación exterior-interior. Su continuidad inmutable de un lado a otro, además de su ángulo abierto hacia el litoral, hacían de este elemento constructivo secundario una pieza fundamental para la calidad de los espacios habitables de la casa.

De soslayo se asomaban unos machones de piedra que provenían de la planta baja y que hacían de transición en el nexo con la planta piso.

54. Vista desde la Terraza hacia el corredor.



La parcialidad con que se presentaban los elementos –en el sentido de incompletitud- fraguaba un espacio amplio, creado a partir de una percepción simultánea de varios espacios. Es así como las partes que componían el techo, el suelo y los paramentos se interrumpían para dar paso a otras partes que se encontraban contiguas o más distantes.

Era significativo el contrapunto de ligereza que aportaba el mueble de madera ubicado entre la sala y el vestíbulo. Ligereza que era lograda por medio de una modulación, precisión e intensidad en la solución del pormenor.

55. Vista de la sala - corredor.

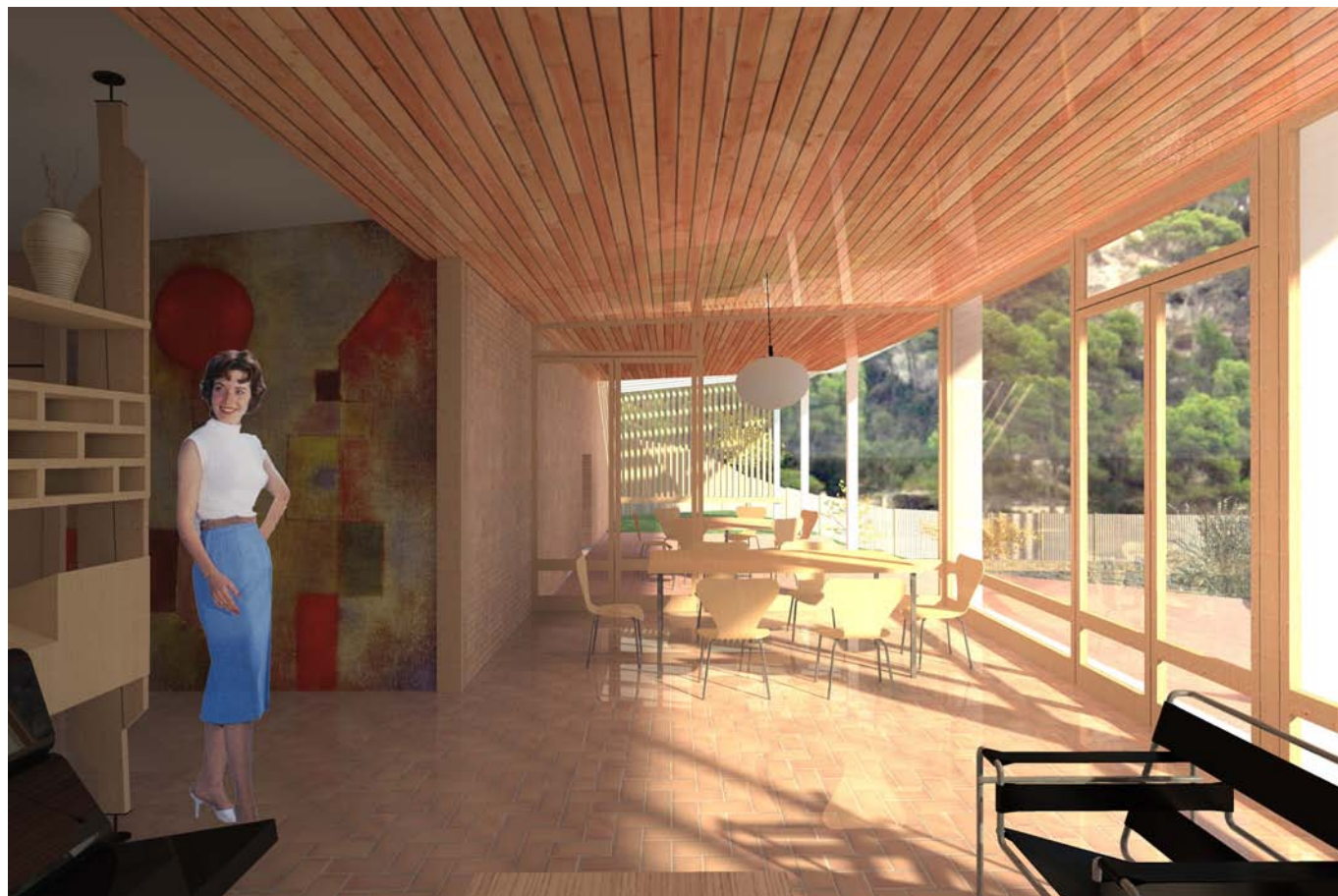
56. Vista de la sala - corredor.



Entre las dos crujías longitudinales se producían distintos tipos de vínculos. Entre el vestíbulo y la sala comedor, por ejemplo, este vínculo se amplificaba notoriamente, casi al punto de formar un mismo espacio. Aquí, la levedad del mueble de madera lograba plasmar un límite muy sutil, que equilibraba la visión de lo que ocurría a uno y otro lado de este biombo.

Por otro lado, el vigor óptico del plano superior de madera estimulaba las dos direcciones de la obra: la longitudinal por su largo, y la transversal por sus ángulos abiertos hacia el mar.

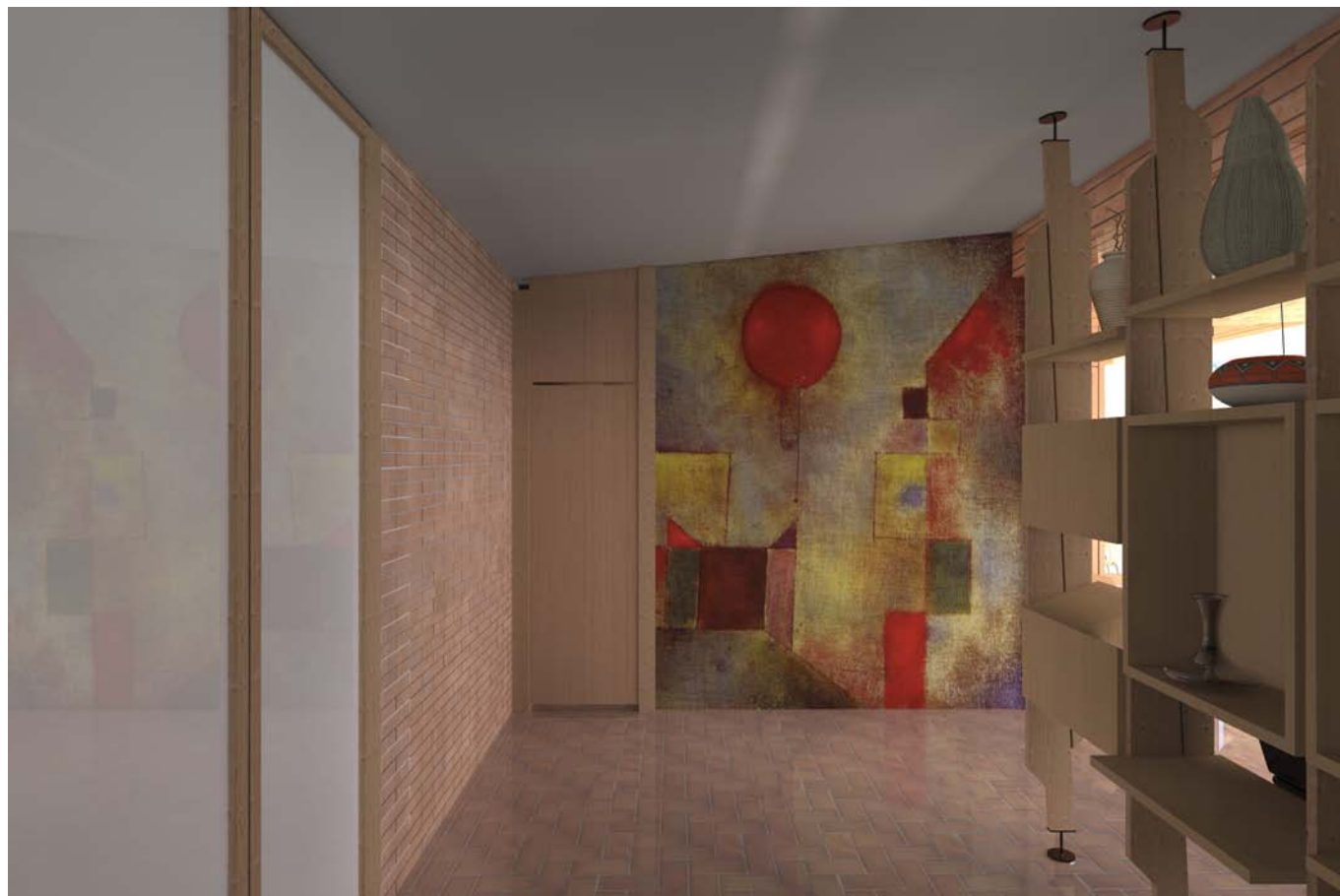
57. Vista de la sala - corredor hacia la pérgola exterior.



Los montantes apantallados del biombo de madera del vestíbulo hacían variar el grado de abertura del espacio en función del punto de vista con que se enfrentara al elaborado mobiliario. Como fondo a esta situación cambiante se encontraba el mural⁴ realizado por el artista barcelonés Jordi Fornas, que sacaba partido de un tabique tan utilitario como el de la cocina para convertirlo en una pieza de arte que cualificaba el espacio de bienvenida a la casa.

4. A efectos de la reconstrucción digital se ha utilizado el cuadro "Red Ballon" de Paul Klee.

58. Vista del vestíbulo.



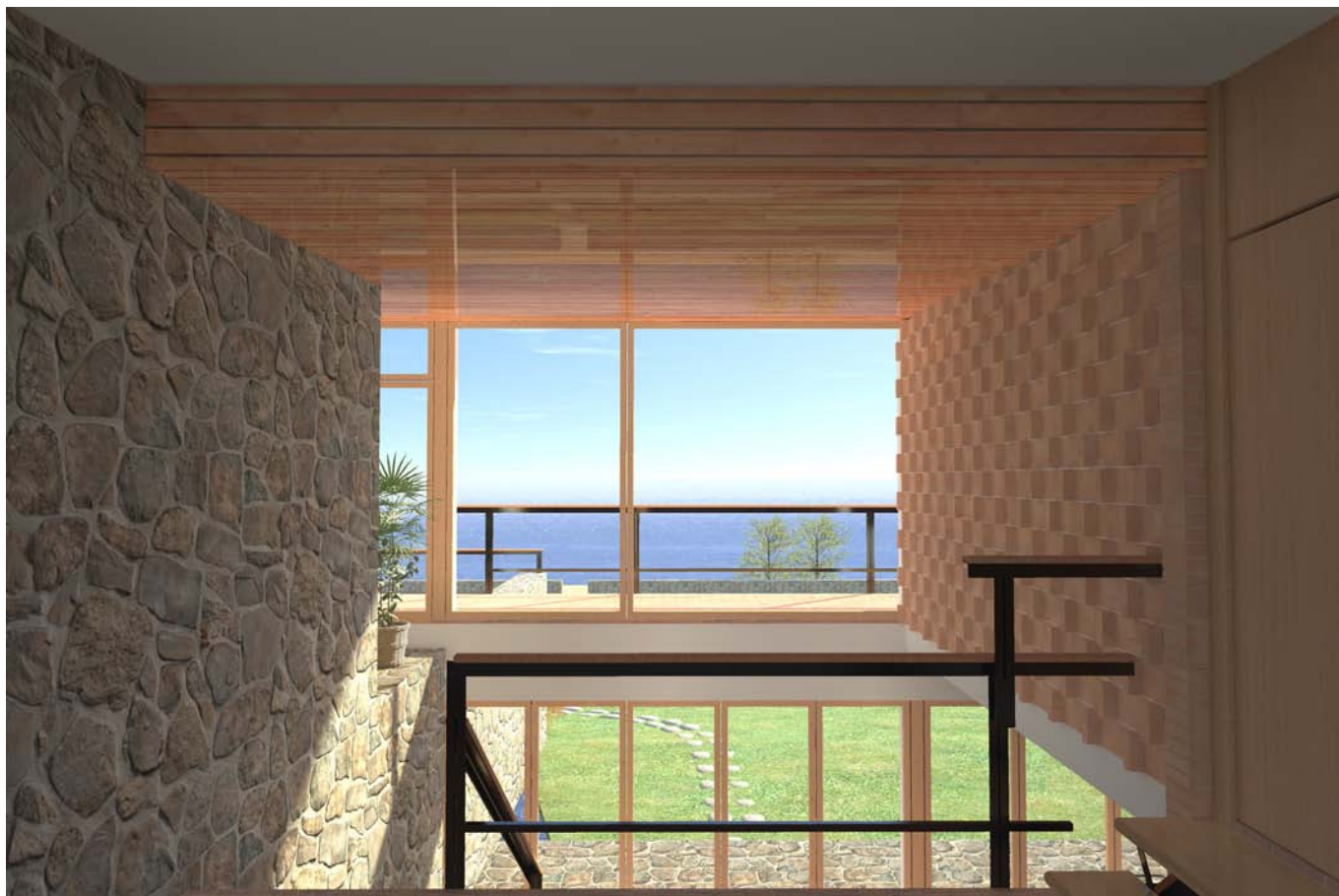
Los cajones de madera que se ubicaban entre los montantes del biombo del vestíbulo llegaban estratégicamente hasta la altura del ojo, de manera que —en cuanto se accedía a la vivienda— no era posible ver directamente el mar pero sí intuir su proximidad, dada la existencia de aberturas tanto por arriba como por abajo del mueble. La ambigüedad de este espacio prolongaba elegantemente el encuentro con el espacio de la sala-comedor, que más bien era un confortable mirador.

59. Vista desde el vestíbulo hacia el mar.



La heterogeneidad de los elementos estaba lejos de dar forma a un caos. Cualquier cuestionamiento puntual sobre algunas soluciones –como si el encuentro del falso techo con los muros fuese el adecuado, como si el cambio de altura de la baranda fuera el más elegante o como si el modo de disponer los bloques de albañilería fuese gratuito– quedaba ampliamente superado por el orden general de los elementos dado por la estructura, que transfería el valor estético al conjunto y proporcionaba orden y sentido a cualquier elemento puntual.

60. Vista desde el escritorio hacia el mar.



El desplazamiento de los planos en el eje vertical del espacio era consecuencia del encaje del programa dentro del edificio. Los límites de las áreas o paquetes de programa se exhibían en un espacio de doble altura, que develaba también que los arquitectos dieron a la obra la suficiente superficie como para gestionar el programa con cierta holgura.

El desplazamiento de los planos horizontales (forjados), no hacía más que exaltar a este espacio como un momento de la obra en donde se coordinaban y enseñaban todas sus variantes.

61. Vista de la sala de juegos.

62. Vista de la sala de juegos.



Como se ha visto, a partir de la doble altura el espacio interior adquiriría una acusada orientación hacia las vistas al mar. La compartimentación de los espacios, siguiendo la pauta de los pilares, conducía la mirada hacia una balconera de carpintería de madera que ocupaba toda la altura y ancho posible. Esta carpintería evidenciaba la modulación que se encontraba oculta en la cubierta, en donde sus verticales se compensaban con una sucesión de horizontales exteriores, incluida la línea del horizonte.

63. Vista desde la habitación de los huéspedes.



El cromatismo similar que poseían los materiales de arcilla y madera, posibilitaba percibir unitariamente una serie de texturas, brillos, uniones y formas diversas. En este sentido, destacaban como elementos singulares los hogares de hormigón visto de las chimeneas, y el muro revocado y pintado blanco de la habitación de los padres, que venía a marcar por su parte el fin de la continuidad de la obra.

64. Vista desde la habitación de los padres.



III. TIENDA GEORG JENSEN. 1957-1958.



EL ESCAPARATE COMO ARQUITECTURA.

80 La tienda Georg Jensen se ubicaba en el número 62 del Paseo de Gracia, en pleno centro de Barcelona. Era una prestigiosa y refinada tienda dedicada a la exposición y venta de artículos de regalo, de plata, cristal y porcelanas de diseño danés.

El solar tenía en el centro un vestíbulo de acceso a las viviendas que se encontraban en las plantas superiores, dejando a lado y lado dos alargados locales comerciales. En un principio la tienda ocupaba tan sólo uno de los locales, hasta que ésta, en el año 1957, se amplió hasta el otro local, quedándose así con los dos accesos y con un peculiar espacio interior en forma de "U".

Dicha ampliación fue encargada a Fargas y Tous, quienes hasta ese momento habían realizado sólo una obra de interiorismo: el local comercial para especialidades Dallant en la calle Campo Vidal de Barcelona. Sin embargo, la serie de trabajos de diseño industrial y, sobre todo, la enriquecedora experiencia que les significó la construcción de la Casa Mestre, constituían un importante bagaje reunido en los años previos, lo que les permitió afrontar con mayor madurez un proyecto que tenía como principal dificultad el grado de exposición al que se vería enfrentada la obra.

El 57, Josep María Fargas y Enric Tous tenían 32 y 33 años respectivamente. Abordar un proyecto a tan temprana edad en el Paseo de Gracia, la avenida comercial por excelencia de Barcelona, representó indudablemente un importante reto para aquellas promisorias carreras¹.

Por otro lado, la planta baja en donde se llevaría a cabo

la intervención pertenecía a un edificio neoclásico de impecable factura, en el cual los arquitectos deberían actuar con especial cuidado.

En tal contexto Fargas y Tous optaron por disponer escaparates en cada uno de los accesos, conformando unos espacios expositivos que prolongaban elegantemente el ingreso a la tienda. Los elementos que conformaban dichos escaparates se dispusieron de tal manera que mostrasen lo que ocurría al interior de la tienda no directa sino parcialmente, como insinuación de los acontecimientos del interior.

Esta operación prácticamente simétrica hizo también que los carteles con que la tienda anunciaba su presencia dentro de la avenida aparecieran por duplicado. La estrategia no era menor si se considera que no se trataba de carteles meramente publicitarios, sino de unos elementos ligados a la arquitectura de todo el recinto comercial. El cartel se componía básicamente de dos piezas inconexas materialmente: la barra del toldo y el letrero propiamente tal. La barra del toldo representaba en fachada la altura que tenía gran parte del interior de la tienda (3,30 m), mientras que el letrero se ubicaba en la parte media entre la altura general de la tienda y la altura del vestíbulo (4,30 m). De este modo, las mencionadas piezas se diferenciaban del resto manteniendo a la vez un vínculo con toda la obra, vínculo que, lejos de reducirse a la forma, se encontraba dado principalmente por su posición.

Otro criterio de actuación en la fachada que vale la pena destacar, era el distanciamiento entre el edificio existente y

1. Durante toda su carrera construirían un total de seis obras en el Paseo de Gracia. Aparte de la tienda Georg Jensen, hay que mencionar otras dos obras de interiorismo: en el año 1960 los Cines Publi y en 1965 el local comercial Kodak-Arpi. Pero fue en el año 1965, al ganar el concurso para la Banca Catalana, cuando lograron construir por primera vez un edificio en la connotada avenida, edificio con que a la postre se terminaría identificando generalmente la obra de Fargas y Tous. Posteriormente realizaron dos edificios más: en 1974 el Edificio Publi y en 1975 el Banco Pastor.
2. Este tipo de locales queda graficado en la imagen nº 66 de la página 83.
3. "Este neón no sólo sirve para la iluminación nocturna, sino que también contribuye a la mejor percepción diurna al contrastar con los demás materiales oscuros..." Mercè Soler Codina, dossier descriptivo del estado actual de la Tienda Georg realizado al interior del despacho de Fargas y Tous. No publicado. 1977 (Archivo Fargas i Arquitectes associats).

los nuevos elementos publicitarios que salían a llamar la atención del transeúnte. Los elementos antes descritos – barra del toldo y letrero– sacaban partido de su materialidad de acero para superponerse con el mínimo arraigo material sobre la fachada neoclásica. En otras palabras, la utilización del acero permitió a los arquitectos actuar sobre la fachada del edificio con gran levedad, de manera que la nueva arquitectura aportara unos delineamientos constructivos que no atentaban en ningún momento contra la robusta arquitectura previa. Indiscutiblemente, el contrapunto material que se manifestaba en la fachada fue un valor al cual los arquitectos propendieron de forma premeditada.

Para la época resultaba inaudito este tratamiento más independiente del anuncio de la tienda sobre la fachada. Lo normal hubiese sido que se emplearan placas de piedra o de metal, adheridas a la arquitectura. De hecho, el diseño de la fachada para este tipo de locales reservaba con mucho decoro un lugar importante dentro de su conformación².

El buen hábito de hacer que los anuncios propios de los locales comerciales constituyeran una parte de la arquitectura, fue algo que en el proyecto de Fargas y Tous tuvo absoluta continuidad, pero esta vez no como un elemento adherido a la masa constructiva. Conforme a los nuevos tiempos y a las posibilidades que ofrecía el acero, los arquitectos pudieron plantear arquitectónicamente un letrero que se superponía a la arquitectura monolítica existente: tanto la barra del toldo como el letrero se empotraban puntual-

mente en el muro de la fachada, salvando una distancia de 4,60 m, libre de apoyos.

Pero la arquitectura del letrero no se quedaba aquí. Utilizando la tipografía propia de la marca Georg Jensen, Fargas y Tous dieron cuerpo a un letrero de gran intensidad constructiva. La extensión del cartel fue modulada en doce pequeñas placas de vidrio gris de 36 x 60 cm, con una separación entre ellas de 2,45 cm. Estas placas de vidrio, a su vez, se encontraban atrapadas entre la ligera estructura de acero y las letras de aluminio y neón blanco de 2,3 cm de espesor. Así dispuesto, el conjunto de piezas provocaba que las letras resaltaran dentro del Paseo de Gracia mediante un contraste cromático que era efectivo incluso en las horas de luz natural³.

Además, las dos grandes aberturas hacia la calle fueron enmarcadas con placas de granito gris que sobresalían unos 15 cm respecto de la fachada original, sutileza que mediaba entre la intervención en la fachada antes descrita y el resto de la intervención interior. El letrero, el marco de granito y los escaparates conformaban, entre la tienda y la vía pública, un vínculo de gran riqueza espacial y visual. Y como se verá más adelante, será en estos accesos donde se concentren gran parte de las directrices del proyecto.

La obra se ubicaba en Paseo de Gracia nº 62 de Barcelona. Fargas y Tous en 1957, año en que se les encargó la obra, tenían 32 y 33 años respectivamente. Abordar un proyecto a esta temprana edad en la avenida comercial por excelencia de Barcelona significó un importante reto para sus promisorias carreras. Al finalizar su trabajo como socios, Fargas y Tous habían realizado seis obras en la concurrida avenida: tres de interiorismo y tres edificios, destacando la Banca Catalana como el edificio con que principalmente se relaciona actualmente la obra de los arquitectos.

65. Ubicación de la obra en la ciudad de Barcelona. Ortofoto del año 1956.



Existía el buen hábito, tanto en la arquitectura neoclásica como en la modernista, de hacer que los letreros de los locales comerciales estuvieran integrados a la conformación de las fachadas. Lo usual era que este tipo de anuncios fueran placas de algún tipo de piedra, que se hacían parte —con mucho decoro— de la obra de arquitectura.

66. Fotografía de los locales comerciales que posteriormente ocuparía la tienda Georg Jensen. Fotógrafo desconocido.

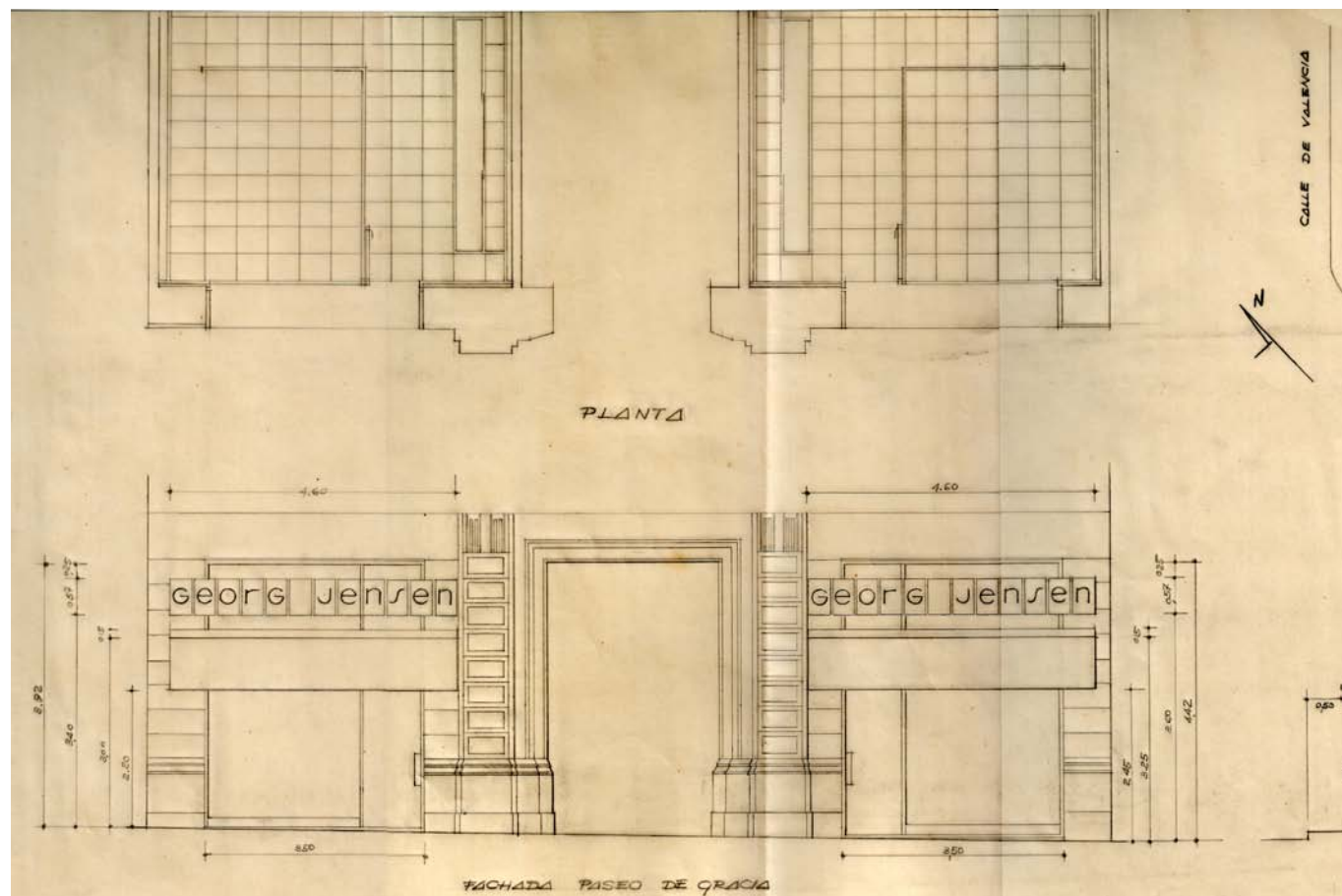


Los arquitectos optaron por disponer de manera prácticamente simétrica los letreros y escaparates que daban forma al acceso a la tienda.

El plano muestra que los elementos que componían el alzado, así como los que componían la planta, estaban formalmente enlazados entre sí. De este modo, las piezas del conjunto que se ubicaban al exterior e interior del recinto no perdían su unidad como proyecto.

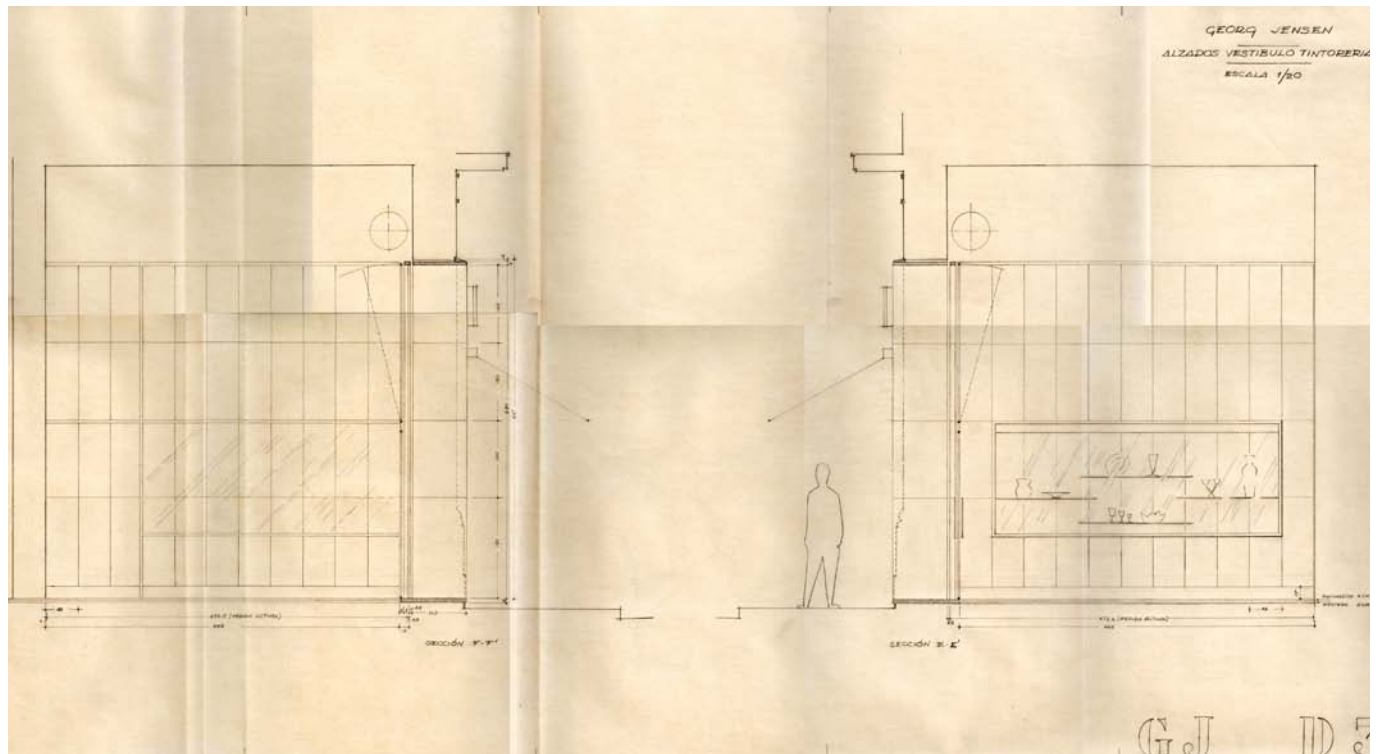
67. Alzado y planta de los escaparates.

84



En las secciones de los escaparates, es posible apreciar la relación que existía entre la tienda y los transeúntes del Paseo de Gracia. Por un lado llama la atención la gran altura que alcanzaba la tienda, altura que lograba ser mitigada tanto por la extensión del toldo sobre la acera como por otros elementos que componían el escaparate. Dichos recursos marcaban alturas más próximas a la estatura media de una persona.

68. Secciones de los escaparates.



Lo que se anunciaba en los planos quedaba corroborado y ampliado en la obra terminada. Las líneas que en los dibujos se podrían haber entendido como una relación de elementos aparatosa y trabada, en la obra se expresaban mediante delgados delineamientos constructivos vinculados entre sí, al punto en que cada parte era reconocible de modo independiente y también en relación con las demás.

69. Imagen nocturna de la tienda Georg Jensen. Fotógrafo desconocido.



El contrapunto material que se manifestaba en la fachada, fue indudablemente un valor que los arquitectos buscaron conseguir intencionadamente. La levedad propia del acero y del vidrio se conjugaba equilibradamente con la solidez monolítica del edificio que acogía a la nueva obra. La tienda destacaba así por la intensidad y la calidad arquitectónica de sus escaparates, y no por otro tipo de acciones publicitarias en que con frecuencia incurren los locales comerciales.

70. Imagen de uno de los escaparates. Fotógrafo desconocido.



SISTEMATIZACIÓN DE UN PEQUEÑO ESPACIO.

88 Como se ha dicho anteriormente, de la configuración de los escaparates surgieron los delineamientos que influenciarían formalmente a gran parte del interior de la tienda.

En la planta existente, del perímetro que definía el área de acción del proyecto sobresalían algunos machones o pilares que segmentaban sutilmente la continuidad del espacio. Era así como en ambos accesos se definía un primer segmento de 5,63 m de ancho por 4,72 m de largo, que los arquitectos aprovecharon para ubicar los escaparates.

Con estas medidas, el espacio destinado a los vestíbulos —que era el nombre que los arquitectos le daban al escaparate en los planos— se moduló a partir de las piezas de pavimento de granito gris que caracterizarían la superficie de los accesos. El largo del vestíbulo fue modulado homogéneamente en once baldosas de 42 cm, mientras que el ancho del espacio fue modulado también en once baldosas, pero con dos variaciones en las medidas de las baldosas que topaban con los muros laterales. De este modo se distinguieron tres tipos de baldosas, la tipo A, de 42 x 50 cm, con 110 unidades; la tipo B, de 42 x 51,5 cm; y la tipo C, de 42 x 51 cm, las dos últimas con 11 unidades.

Esta definición rigurosa de piezas no se fundaba en un simple alarde de precisión, sino que remitía a un sistema de medidas que ayudaría a los arquitectos a plantear tanto en planta como en alzado, la configuración de los espacios con que la tienda se exhibía hacia el Paseo de Gracia. La gran experiencia que les entregó la construcción de la Casa Mestre, junto con la incipiente influencia de la obra de

Craig Ellwood o Raphael Soriano, son factores que podrían explicar la modalidad más sistemática de abordar el proyecto que asomaba en el trabajo de Fargas y Tous.

La trama que resultaba de la disposición del pavimento era la pauta que coordinaba la ubicación y la dimensión de las partes y por tanto la forma que ellas tendrían. A partir del pavimento se alzaban tres tipos de paramentos que definían con mucha claridad el espacio del vestíbulo: la mampara, el mostrador y los aplacados de madera.

La mampara se alzaba por medio de perfiles de acero de 3,5 cm de espesor, pintados al duco con un color gris oscuro, que construían por medio de verticales y horizontales dos planos: uno vidriado que iba en el sentido del acceso a la tienda, y otro plano opaco, de color gris claro, que iba en sentido transversal. Ambos planos, en definitiva, formaban entre sí un ángulo recto que delimitaba claramente el área de paso del área de exposición. Las líneas horizontales que en estos planos se visibilizaban, establecían dos medidas claves para la configuración del proyecto: en primer lugar una línea que marcaba una altura de 80 cm, y luego otra línea que fijaba una altura de 2,30 m. De esta manera, el plano de vidrio y el plano opaco se disponían entre ambas alturas, creando en consecuencia dos planos de 1,50 m de altura, elevados 80 cm del suelo. Tales alturas —0,80 y 2,30 m— influían directamente en la constitución de gran parte del mobiliario interior (compuesto principalmente por mesas y estantes de exposición), y por tanto adquirían la calidad de medidas estructurantes y unificadoras del espacio.

Cabe destacar la levedad que poseía toda la mampara: aparte de la delgadez aportada por los 3,5 cm de espesor en los perfiles de acero, los apoyos que todo el tinglado tenía hacia el suelo acababan reduciéndose sólo a tres, lo que dejaba una longitud libre de apoyos de 3,36 m para el plano de vidrio y de 2,50 m para el plano opaco.

Otra lectura en relación con el análisis de las mamparas de los vestíbulos, es aquella que surge de la asociación formal que se puede hacer con algunas de las obras pictóricas del neoplasticismo. De manera consciente o inconsciente, Fargas y Tous proyectaron esta pequeña parte de su también pequeña obra con algunos principios reconocibles en ciertas obras de Piet Mondrian, por poner un ejemplo. La relación de líneas y planos, característica en Mondrian, también era visible en cómo la mampara se posicionaba dentro del espacio. Aprovechándose de la necesidad de fijar otros puntos de apoyo, los arquitectos extendieron de manera muy neoplástica los perfiles de acero hacia las paredes y el techo, como si de una obra pictórica tridimensional se tratara.

El otro elemento vertical participante en la definición del espacio del vestíbulo era el mostrador de acero y vidrio que se encontraba a un costado de la mampara, y que dejaba 1,5 m de paso entre uno y otro. Al igual que la mampara, el mostrador se atenía rigurosamente a las posibilidades formales que le proporcionaba la modulación del pavimento. Era así como este cuerpo lograba una dimensión en planta de 0,50 x 3,78 m, es decir, 1 x 9 módulos. En alzado,

el cuerpo del mostrador seguía las directrices fijadas en la mampara, o sea, se separaba 0,8 m del suelo y alcanzaba una altura de 2,30 m. A su vez, el mostrador se separaba un módulo respecto de la pared, ligándose tanto a ella como al suelo de una manera también neoplástica, aunque no con el mismo vigor con que se manifestaba en la mampara.

Una nueva particularidad de este objeto era la iluminación artificial que tenía incorporada en su parte superior, donde un tubo fluorescente, escondido detrás de una placa de acrílico, creaba un plano de luz blanco que iluminaba con mucha eficacia los objetos expuestos.

El tercer elemento vertical, los aplacados de madera, asumía también la modulación dada por el pavimento, originando que las placas de madera fueran el reflejo en vertical de los 42 cm propios de las baldosas utilizadas. También la altura de las placas fue dividida en 4 módulos de un 1.0 m, lo que terminaba por extender a toda la altura del espacio la modulación que había nacido de la colocación del pavimento.

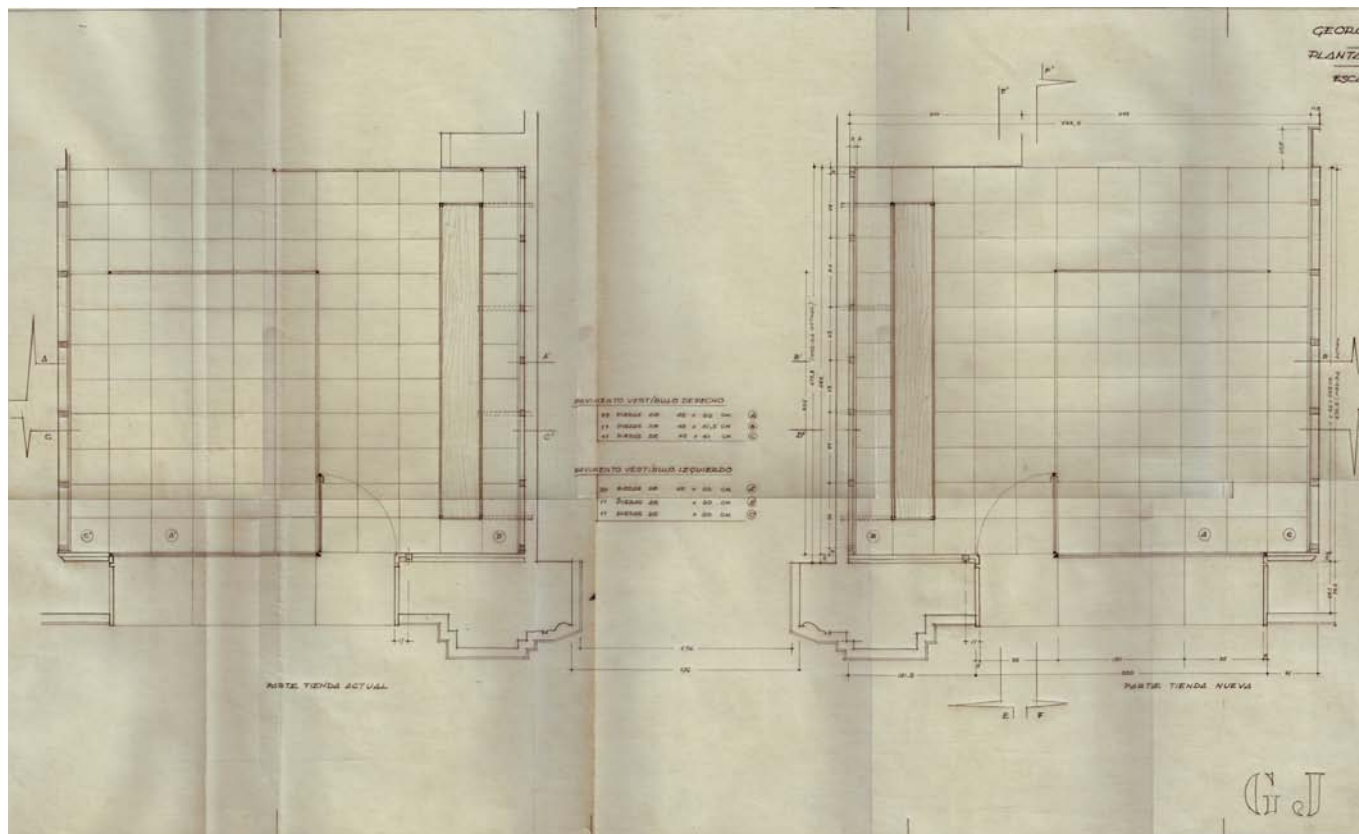
Dicha colocación -tarea que para muchos puede parecer sencilla y sin mayor importancia- para Fargas y Tous representó una acción decisiva que condicionó toda la construcción del vestíbulo, transformándose en un sistema orientador de las decisiones proyectuales de este pequeño espacio de 26 m².

La sistematización que surgía de la simple colocación del pavimento de granito era asumida como una fuente de posibilidades para el proyecto. La rigidez con que normalmente se asocia al sustento de una trama proyectual, quedaba totalmente invalidada en la arquitectura de los vestíbulos: la trama aquí propiciaba una serie de desplazamientos entre los elementos que daban forma al espacio de una manera muy plástica.

Fargas y Tous descubren aquí las virtudes de un modo de abordar el proyecto que les aportaba al mismo tiempo control y libertad sobre la toma de decisiones.

71. Planta vestíbulos.

90



72. Sección vestíbulo.

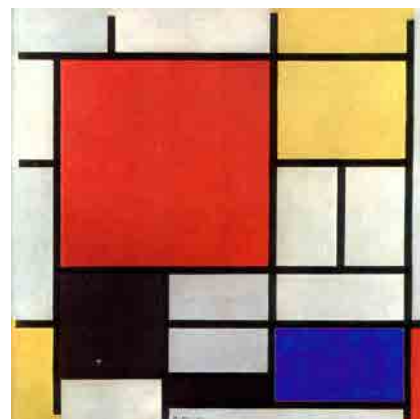


La alusión neoplástica, propiciada por los elementos del vestíbulo, se torna relevante en el sentido que permite comprobar la profunda conexión que la obra de Fargas y Tous comenzaba a tener con los fundamentos más esenciales del arte moderno.

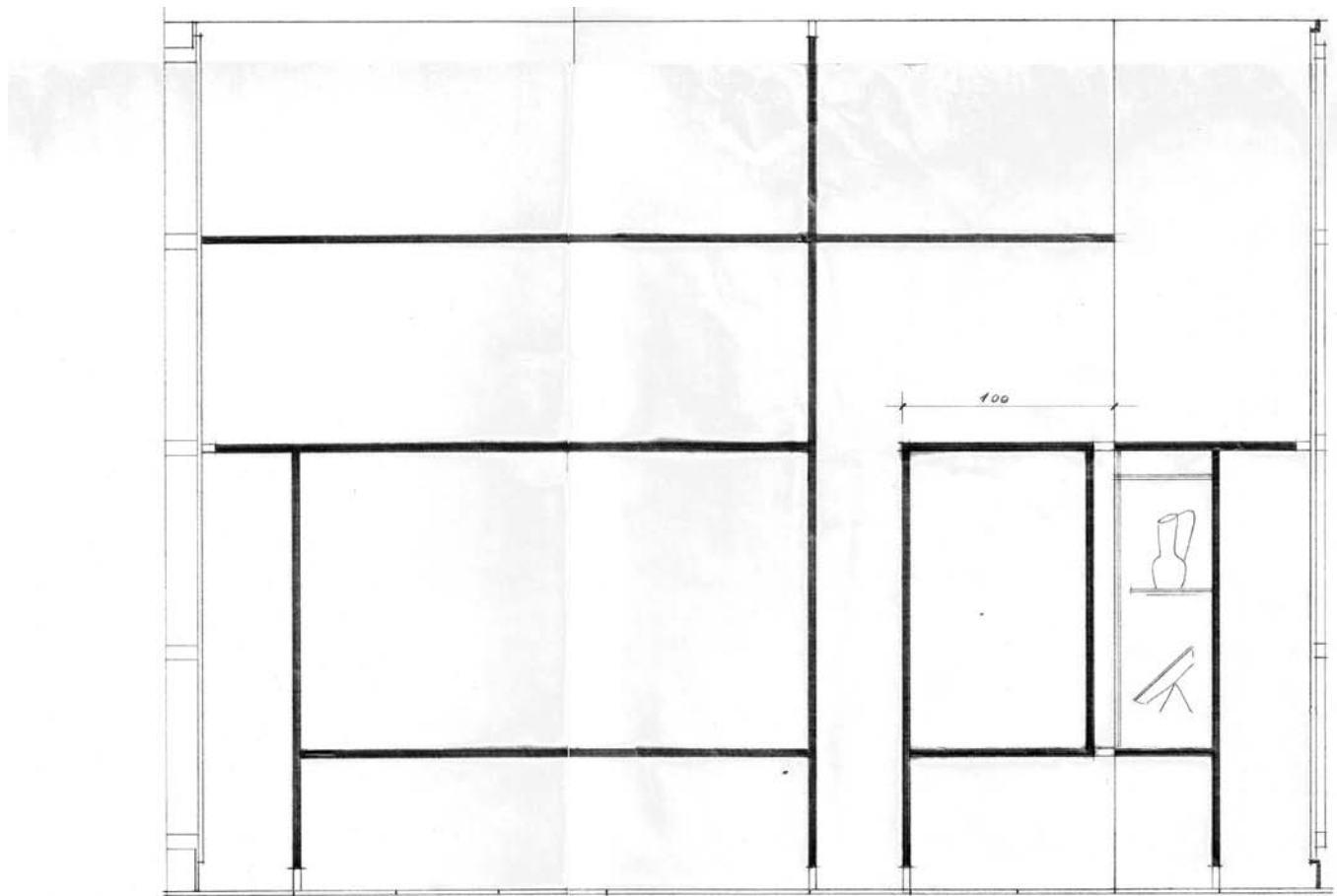
De manera consciente o inconsciente, la joven dupla de arquitectos actuó en esta pequeña parte del proyecto con criterios estéticos muy similares a los que caracterizaban la obra de Piet Mondrian: la elementalidad de la geometría y por tanto su universalidad eran rasgos que se podían encontrar también en la obra de los catalanes.

73. "Composición con rojo, amarillo y azul". Piet Mondrian, 1921.

74. Alzado mampara y estante.



92

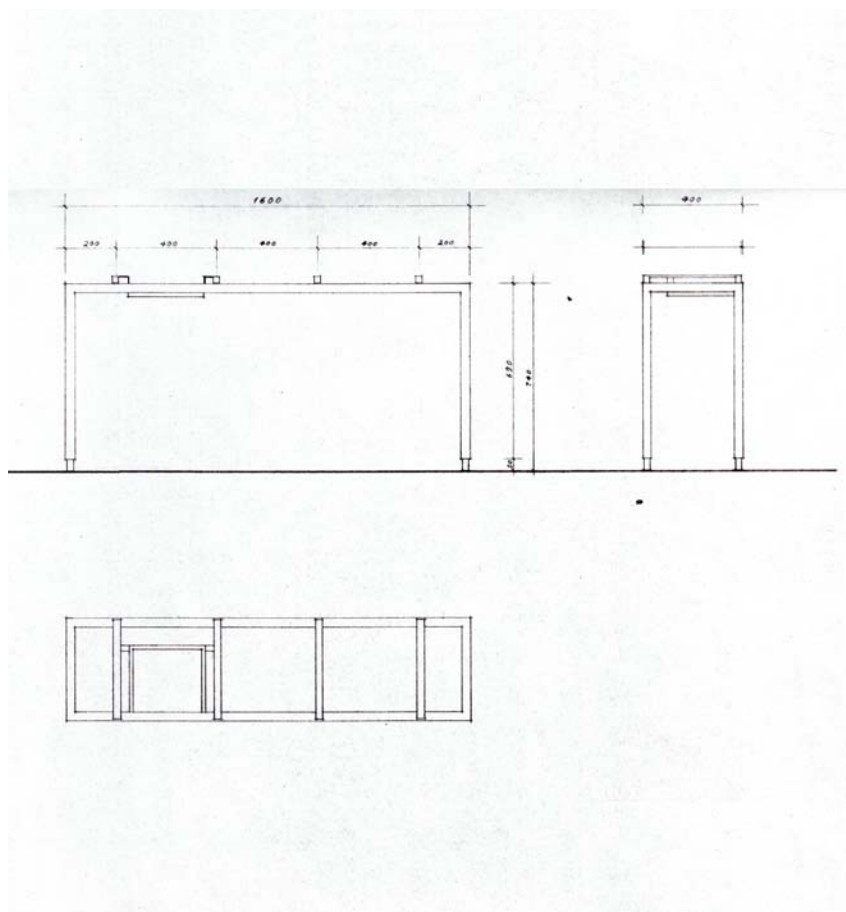
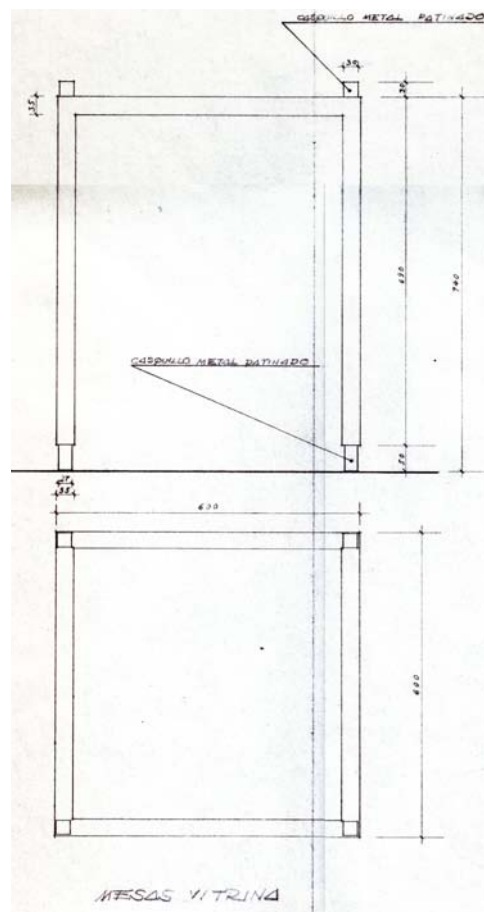


75. Relación de alzados de vitrinas y mesa de exposición.

Las mesas de atención al público se vinculaban al resto del mobiliario mediante dos alturas remarcadas en su forma. En primer lugar, sus cuatro apoyos tenían unos casquillos de metal patinado de color gris claro, que marcaban un pequeño zócalo de 5 cm de alto. Estos casquillos eran el elemento de apoyo tanto en el suelo como en los muros de todas las piezas que conformaban la tienda. En segundo lugar, la parte superior de la mesa se lograba definir también con la utilización de los casquillos, sirviendo ahora para separar 3 cm a la placa de madera respecto de la estructura de la mesa, y así marcar nítidamente la altura de 80 cm que era común a los elementos.

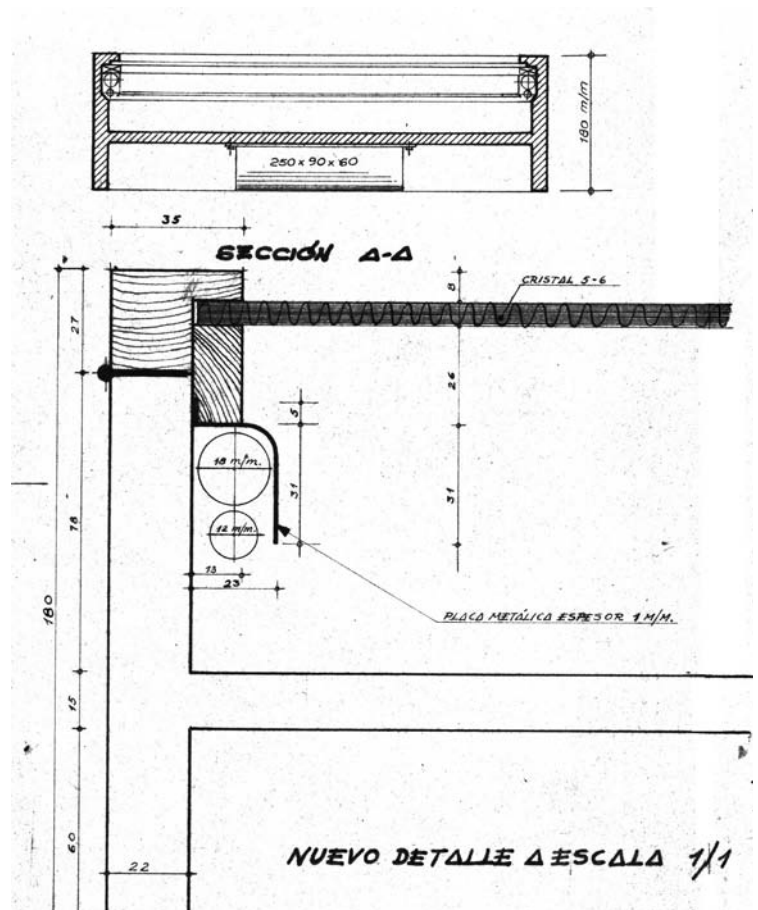
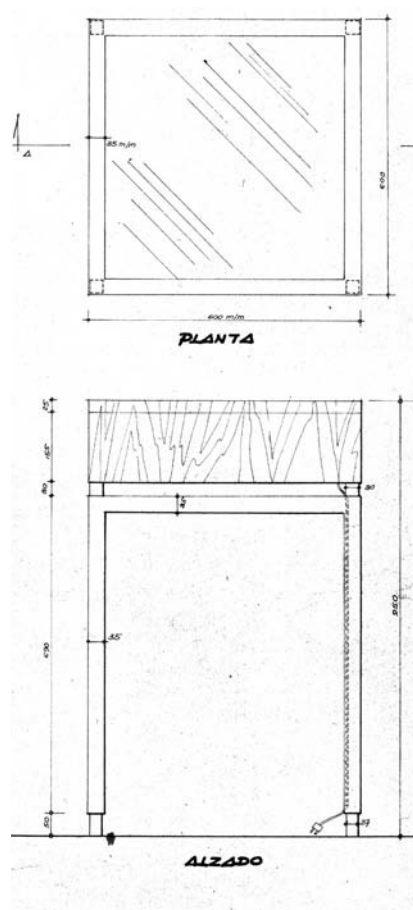
76. Plantas y alzados de la mesa de atención.

94



La mesa de exposición o mesa vitrina compartía la misma organización formal que la mesa de atención al público. Sus variaciones radicaban principalmente en la definición en planta de un cuadrado de 60 x 60 cm, y en la conformación de una caja iluminada para la exposición de pequeños artículos de valor. La línea de 80 cm en que perseveraba el proyecto, se definía aquí por la misma separación de 3 cm entre la estructura de la mesa y la caja de madera.

77. Planta, alzado y detalle de la mesa de exposición.



ORDEN VISIBLE Y ORDEN SUBYACENTE.

96 La tienda Georg Jensen, al momento de instalarse en Barcelona, contaba ya con sedes en Copenhague, Estocolmo, Ginebra, París, Nueva York y Toronto. Se trataba en consecuencia de una exclusiva tienda en donde cada uno de los productos, tanto por su calidad como por su precio, eran valorados a la manera de finas piezas que merecían ser expuestas como si fuesen obras de arte.

En primer término, el cuidadoso tratamiento que requería la exposición llevó a separar los productos de porcelana y cristal de los productos de plata. Esto fue favorecido en buena parte por la forma en "U" de la planta, que permitió hacer la segregación utilizando los dos corredores de la tienda. Así, el corredor de la izquierda mirando desde la calle, es decir, el corredor ubicado más cerca de la Avenida Diagonal, contenía todos los productos de plata, mientras que el corredor de la derecha, aquel que estaba próximo a la Plaza Cataluña, contenía los productos de porcelana y cristal.

Los corredores no eran iguales. La forma del perímetro interior de la tienda —resultado de la coexistencia con el vestíbulo de acceso a las viviendas de los pisos superiores— presentaba claras diferencias en la regularidad del ancho de sus espacios. El corredor de la izquierda, el de los artículos de plata, mantenía una regularidad casi constante de sus 5,68 m de ancho. El de la derecha, en cambio, variaba su ancho inicial de 5,62 m, a una extensa porción de 3,53 m de ancho y luego a una zona más breve de 4,91 m.

A pesar de estas variaciones, existían algunos machones

y pilares de acero que soportaban los muros de los patios de ventilación de las plantas superiores, marcando un ritmo más o menos regular dentro del espacio y haciendo que ambos corredores se vieran ligados bajo una estructura común.

El ritmo marcado por la estructura sirvió a los arquitectos para determinar el número de mostradores, vitrinas y demás elementos para la venta y exposición interior; elementos que, como se ha venido insistiendo, compartían unas dimensiones y posiciones que los vinculaban entre sí aunque materialmente estuvieran separados.

Los elementos se posicionaban en el espacio siguiendo la pauta que entregaba la estructura: los mostradores se empotraban al muro de la planta limitando su posición y dimensión a la distancia entre pilares (en el sentido horizontal) y a las alturas de maniobra que determinaban los 0,80 y 2,30 m (en el sentido vertical).

Los pilares, que originalmente eran de acero y de sección circular de 20 cm de diámetro, fueron recubiertos con las mismas placas de madera con que se realizó el aplacado de los vestíbulos y los tableros horizontales de las mesas. Así, estos pilares alcanzaban una sección cuadrada 30 cm, que junto con la alineación de las mesas de su misma materialidad lograban dar forma a una hilera independiente dentro del espacio, mediante la relación alternada de verticales y horizontales.

Las mesas llevaban asociadas unas sillas diseñadas por Ramón Marinel.lo, que se adaptaron al proyecto con la co-

locación en sus apoyos de unos casquillos de metal patinados de 5 cm de alto, similares a los que poseían todos los apoyos de todos los elementos de la obra. De acuerdo a ello, las sillas que iban en una línea de diseño totalmente distinta al resto de las partes, quedaban ligadas al proyecto al tener por lo menos este detalle en común con el resto. Cabe añadir que el gran número de sillas dispuesto al interior de la tienda era un medio para prestar un servicio poco usual y de alto estándar: el cliente se podía sentar cómodamente y, con el complemento de la mesa, podía contemplar los artículos de su interés.

Una condición importante de la planta baja que acogía a la tienda, era su gran altura libre. Los 5,60 m de altura permitieron esconder sobradamente las instalaciones de aire acondicionado e iluminación, y también mejorar las proporciones internas de la planta jerarquizando algunos espacios mediante desplazamientos en el falso techo. Era así como en los extremos de la tienda, es decir, en los vestíbulos y en el área de unión entre los corredores, la verticalidad del espacio adquiría significación al alcanzar los 4,30 m, mientras que en los corredores propiamente tales, la altura del espacio era 1 m menor, es decir, de 3,30 m.

De esta forma los corredores quedaban atados en sus extremos a espacios de mayor magnitud, en donde lo expositivo tomaba mayor fuerza. Por un lado: los ya descritos vestíbulos y, por el otro: una sala que unía ambas partes de la tienda, en donde destacaba, como fondo a la venta de las porcelanas, un plafón de cerámica de 0,50 x 3,0

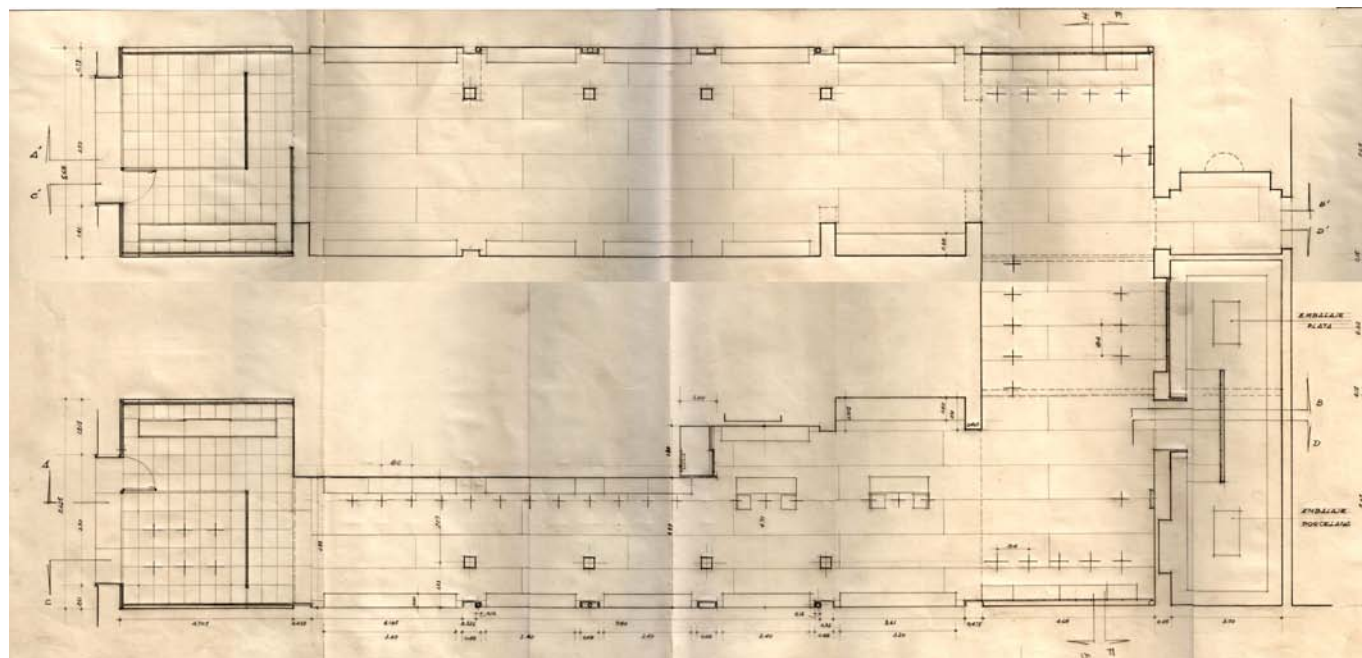
m, obra de Antoni Cumellas, que venía a exponer las posibilidades de la cerámica dentro del arte de entonces. De manera simétrica, y como fondo a la venta de los artículos de plata, se ubicaría con el mismo propósito un plafón de idénticas dimensiones, con una escultura en metal realizada por Josep Maria Subirachs. Si bien el artista comenzó a trabajar en la obra –dicho sea de paso–, ésta nunca sería terminada. En su reemplazo, y ocupando las mismas dimensiones y ubicación, se dispuso un espejo.

Como es posible ver, se trataba de un proyecto que invitaba desde la organización preexistente de la planta a la independencia y exaltación de sus partes. Como respuesta, Fargas y Tous desarrollaron una manera de abordar el proyecto que se fundamentaba en un sistema de medidas, vinculando con mucha flexibilidad elementos de diversa naturaleza. Aunque tal procedimiento ya se anunciaba en la Casa Mestre, puede afirmarse que en la tienda Georg Jensen los jóvenes arquitectos dieron un paso importante hacia la profundización de su actuar. Comprobaron, sobre todo, que la sistematización de la obra se podía alcanzar sin que ésta se manifestara materialmente a cada momento, puesto que también podía apoyar al proyecto como una regla subyacente, visible sólo cuando era necesario disponer de algún elemento dentro del espacio.

La intensidad constructiva que se concentraba en los vestíbulos permitió afianzar dentro del espacio interior de la tienda un sistema de medidas que organizaba de forma más subyacente los diversos elementos. Dicho de otro modo, gracias a la concordancia y alineación precisa de elementos independientes con unas pautas métricas manifestadas con mucho vigor visual en los espacios de los vestíbulos, fue posible dar entidad a gran parte del espacio sin la necesidad de materializar de forma continua dichas pautas.

78. Planta del proyecto.

98

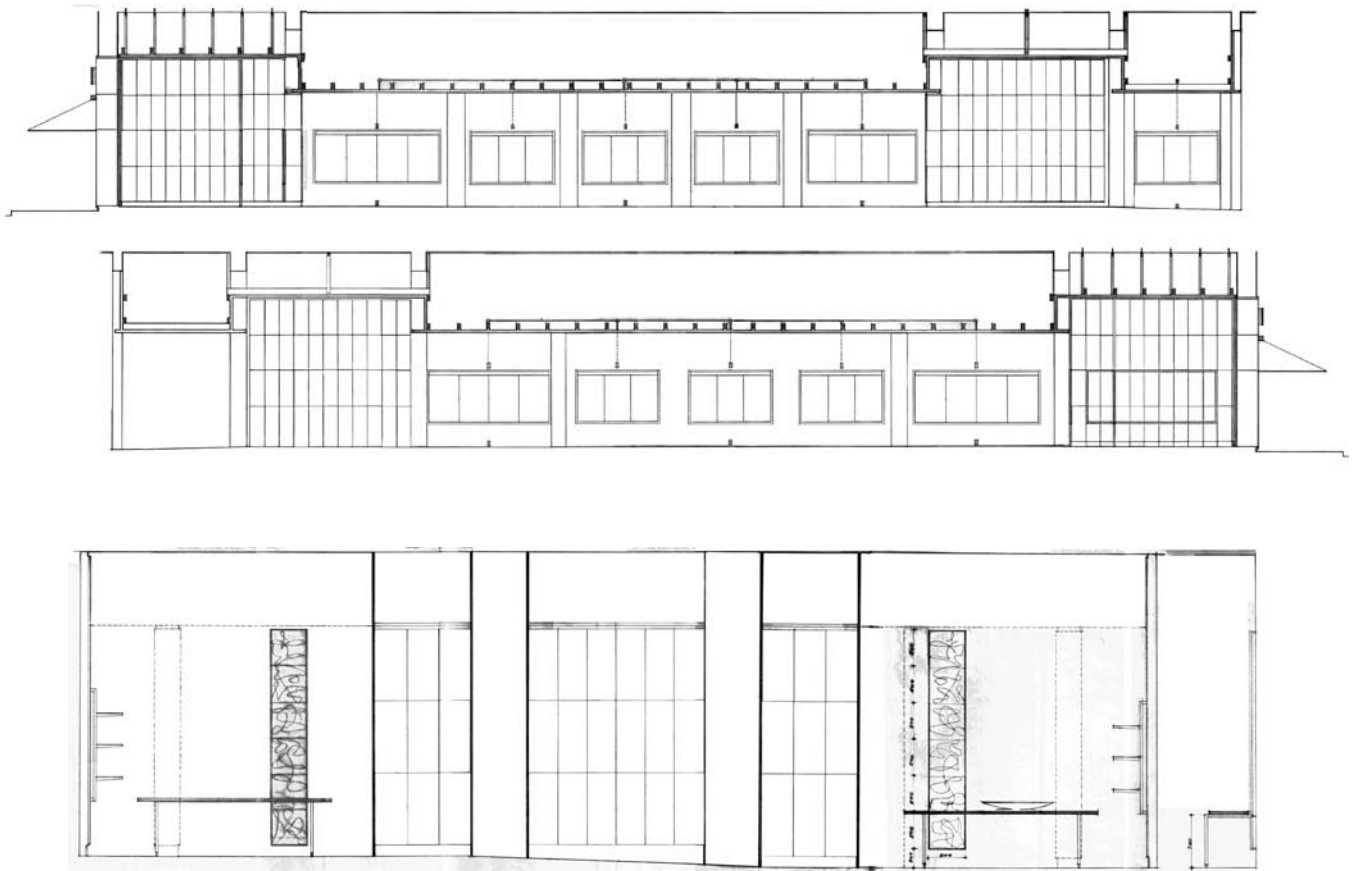


La altura de la planta fue modificada mediante desplazamientos del falso techo, con el fin de diferenciar los espacios netamente expositivos de los extremos y aquellos espacios de atención al público que se encontraban en la parte media. Así se creaba un recorrido lineal por la tienda, que, siendo muy sobrio, poseía una gran riqueza espacial y una gama de finos pormenores.

Los ribetes museísticos con que se exponían los productos, se hacían aún más evidentes en el fondo de la tienda, en donde lo expuesto era precisamente una obra de arte de Antoni Cumellas.

79. Secciones longitudinales del corredor de ventas de porcelanas.

80. Sección transversal de la sala de unión entre ambos corredores.



VERTICALES Y HORIZONTALES.

100 Hacia el Paseo de Gracia la obra se presentaba con dos accesos que quedaban separados por un portal de importantes dimensiones. Esto se veía mitigado en parte por la horizontalidad que ambos letreros acentuaban alineadamente sobre la fachada del edificio existente. Desde un comienzo, por tanto, la vinculación de la forma mediante la alineación de elementos físicamente independientes era algo que caracterizaría la experiencia del espacio de la tienda Georg Jensen.

Hacia la acera, el escaparate construía una profundidad previa, que controlaba de alguna manera la percepción inmediata de la alargada proporción del espacio interior. Tal elegancia en el tratamiento de los cambios de espacio y materiales –siempre como una transición, nunca como un cambio abrupto– era algo que comenzaba a ser inherente y natural en la manera en que Fargas y Tous concebían la arquitectura.

La abertura hacia la calle que dejaba el edificio existente se cubrió con sólo tres vidrios: uno para la puerta, otro vidrio abatible sobre la puerta y un tercero de grandes dimensiones que hacía de escaparate propiamente tal. La gran transparencia de este plano de fachada era equilibrado sutilmente por la carpintería de acero que se disponía con un criterio apto para sacar partido estético a algo netamente utilitario: en el gran vidrio del escaparate se dispuso de un zócalo de acero de 15 cm de alto que continuaba de forma desplazada por sobre la puerta. De esta manera el incorpóreo plano de vidrio adquiría masa por medio

de una acción muy precisa: sólo con el desplazamiento de estas dos líneas horizontales sobre la fina línea vertical del montante de la puerta.

La pequeña acción sobre la fachada sintetizaba también un hecho que sería comprobable en todo el interior de la tienda, esto es: el alto grado de abstracción que alcanzaba la obra, y que lograba reducir el tipo de elementos a nada más que dos: los verticales y los horizontales. Desde dicha universalidad se definían los elementos en el espacio, dando pie a una ilimitada gama de variables que permitían dar forma a toda la obra.

Al aproximarse al escaparate y al ver los artículos que se exhibían sobre el elaborado soporte arquitectónico, era posible apreciar cierto grado de sincronía entre ambos. En elementos de naturaleza tan distinta –como vasos, jarrones o floreros de porcelana; y la mampara, las mesas y los aplacados de la arquitectura– aparecía un tono similar en cuanto a su refinamiento. La pulcritud y la delicadeza de los artículos propios de la tienda constituían atributos distintivos también de la arquitectura que los rodeaba: la delgadez de los perfiles de acero, la reducción de la sección en los apoyos, la separación del tablero de madera de la estructura de la mesa, o la utilización del vidrio en los mostradores como base de apoyo de los artículos; todos eran hechos que apuntaban a exaltar una arquitectura que combinaba de forma equilibrada una economía de recursos con una riqueza en el vínculo de sus partes.

Tanto desde fuera como desde dentro del escaparate,

quedaban expuestas las potencialidades del sistema de orden de la obra: el escaparate propiamente tal enseñaba el sistema de medidas desde una plena concordancia material —era una urdimbre continua de elementos que articulaba mampara y vitrina—, mientras que el mostrador situado a un costado demostraba que seguía estando vinculado al sistema sin necesidad de tener una continuidad material real. Era como si el proyecto contara con un orden positivo y uno negativo, en donde ambos se necesitaban mutuamente para validar su capacidad ordenadora.

Adentrándonos en la tienda, adquiría significación la parte posterior de la mampara como elemento de composición neoplástica. La extensión del montante de acero hasta el techo no era necesaria en términos estructurales; más bien fue una acción que surgió de la explotación de las posibilidades estéticas de los finos delineamientos que propiciaban los perfiles de acero, y que daban como resultado una forma que en este caso era asociable con el neoplasticismo. Lo realmente importante aquí era que una forma como ésta dejaba de necesitar justificación en términos prácticos, y se hacía coherente por su sola correspondencia formal con el sistema de medidas y proporciones del que provenía.

Ya en la zona de venta y exposición de porcelanas, se podía ver cómo todos los elementos que daban forma a la tienda eran independientes uno del otro. Cada uno de los mostradores, las mesas, las sillas, las luminarias y los pilares, eran cuerpos desligados materialmente entre sí pero vincu-

lados profundamente por una serie de medidas subyacentes, con las cuales se alineaban. En el sentido longitudinal del espacio se registraban cuatro alineaciones distintas: una la conformaban unas repisas de acero y vidrio que pendían del muro, otra la producían las luminarias del techo que coincidían con el plafón cerámico del fondo, una tercera la constituían las mesas y los pilares revestidos en madera, y por último las estanterías empotradas al otro muro terminaban por crear este espacio de múltiples alineaciones. La lectura transversal del espacio también permitía descubrir nuevas concordancias en esa dirección: repisas y estanterías a lado y lado compartían iguales rangos de ubicación dentro del espacio.

Pero más allá de las alineaciones con que eficazmente se ordenaba el proyecto, había una presencia en segundo plano —en el sentido de su profundidad— de un orden más flexible, en donde asomaba una gama sutil de variables materiales y espaciales: la relación equilibrada entre verticales y horizontales colmaba de manera sobria el espacio, creando una textura general que no era atribuible a ningún material en específico, sino que correspondía al fruto de los vínculos que adquiría la materia distribuida en el espacio.

La separación de los accesos fue mitigada en parte por la alineación horizontal entre ambos carteles. Así, estos dos elementos alejados y físicamente independientes adquirirían continuidad dentro de un plano de fachada en el que dominaba la arquitectura neoclásica.

Por otro lado, el escaparate construía una profundidad inicial que daba paso a la acentuada profundidad traída consigo por la conformación de la planta baja. Este tipo de transiciones –en el espacio y en la materia– era un aspecto del proyecto que Fargas y Tous comenzaban a dominar ampliamente.

81. Vista desde el Paseo de Gracia.



La gran transparencia del plano de fachada era equilibrada sutilmente por la carpintería de acero que formaba una línea horizontal de 15 cm de alto, que a su vez se desplazaba en la verticalidad del montante, para en la parte baja constituir un zócalo al vidrio del escaparate y en una altura media permitir los abatimientos de la puerta y la ventana situada sobre ella. En definitiva, esta precisa acción permitió dar masa al imperceptible plano de vidrio.

82. Vista desde el Paseo de Gracia.



La pulcritud y la delicadeza de los artículos propios de la tienda eran atributos que distinguían también a la arquitectura que los rodeaba: la economía de recursos y, por tanto, su precisión, eran el motor de una arquitectura que buscaba alcanzar una riqueza espacial y material a partir de la detención en el trabajo de los detalles que vinculan a las partes.

Economía de recursos y riqueza de soluciones comenzaba a ser una de las principales dicotomías en las que se movía la obra de Fargas y Tous.

83. Vista del escaparate. Fotógrafo desconocido.

84. Vista del escaparate.



La obra contaba con un orden positivo —el cómo ese orden se hacía visible en la forma— y con un orden negativo, relacionado a su vez con un orden no visible que se intuía en la relación surgida entre los distintos elementos de la obra. En el vestíbulo de la tienda quedaban plasmados estos dos órdenes: por un lado el escaparate daba muestra de ese orden visible que era capaz de agrupar hilvanadamente todos los elementos dentro de una misma trama, mientras que el mostrador del costado creaba el orden no visible, que venía dado por la relación distante entre los elementos.

85. Vista del escaparate desde el interior de la tienda.



La mampara adquiría singularidad dentro de la tienda por su neoplástica configuración. Más allá de las asociaciones que se puedan hacer, lo que quedaba demostrado en este pequeño episodio de la obra eran las posibilidades estéticas a que daba pie una manera sistemática de encarar el proyecto.

Otro hecho importante que se revelaba aquí era el permanente vínculo de la materia con el espacio. Tanto la mampara como las mesas de la vitrina incorporaban espacio a su conformación para resaltar las partes, ya sea por medio de una separación o de un intersticio.

86. Vista del escaparate. Fotógrafo desconocido.

87. Vista del escaparate.



Las alineaciones que se daban en el sentido longitudinal del espacio, tenían su reflejo también en el sentido transversal. De esta manera, elementos independientes se vinculaban entre sí mediante una trama de relaciones no necesariamente visible.

Como consecuencia surgía un orden dotado de mayor flexibilidad, en donde las verticales y horizontales distribuidas en el espacio creaban una textura general que no era atribuible a ningún material en específico, sino que despuntaba como un fruto de la propia organización de la materia.

88. Vista del área de venta y exposición de porcelanas.



Lo que Fargas y Tous pudieron comprobar en esta obra fue la flexibilidad que permitía una manera sistemática de proyectar. El orden general del proyecto facilitó la adaptación de los elementos a las irregularidades que en algunos sectores tenía la planta, sin que esto afectara a la unidad del conjunto.

El plafón cerámico de Antoni Cumellas se situaba de forma asimétrica respecto de la pared en la que se apoyaba. Su posición venía a acentuar en vertical el desplazamiento respecto al centro de la hilera de luces del falso techo.

89. Vista del área de venta y exposición de porcelanas.



El ancho del interior de la tienda estaba modulado por franjas de pavimento plástico gris de 0,90 m. Los tenues delineamientos que dejaba inscritos en el suelo eran una muestra más de la precisión que Fargas y Tous le imprimían a sus obras. Inclusive en juntas tan poco protagonistas era posible encontrar un cuidado constructivo.

Otro desplazamiento notable que se daba dentro de la obra era el que había entre los elementos de madera: los aplacados de los vestíbulos y los de la sala de exposición del fondo estaban adheridos al muro, mientras que los pilares revestidos en madera estaban separados del perímetro.

90. Vista del área de venta y exposición de porcelanas desde el fondo de la tienda hacia el acceso.



La fuerte presencia de las verticales se equilibraba con las múltiples y finas horizontales que contenían los mostradores. De forma similar a lo que ocurre con la escala de notas musicales, era como si existiera una escala de valores visuales que permitía optar por diversas combinaciones y que, finalmente, luego de un proceso de proyecto, terminaban por dar como resultado esta obra de arquitectura.

91. Vista de una de los mostradores del área de venta y exposición de porcelanas.

110



En coexistencia con las verticales y horizontales, había un tratamiento del espacio que se daba a partir de los cromatismos que aportaban los distintos materiales: el pavimento plástico, el muro revocado en hormigón y el falso techo absorbente acústico imprimían al espacio un predominante color gris claro. Sobre este color aparecía formando líneas de distinta magnitud el color gris oscuro de los perfiles de acero y de los cajones de instalaciones que simulaban ser pilares. Fuera de la escala de grises existía un solo color, el marrón de las placas de madera contrachapada, que era un material con el que exclusivamente se formaban planos.

92. Vista de una de los mostradores del área de venta y exposición de porcelanas.



En la sala de exposiciones, que servía también como espacio de conexión entre las dos áreas de venta de productos, se reiteraban dos de las condiciones espaciales de los vestíbulos: su altura de 4,30 m y la ubicación lateral de los aplacados de madera. Con la diferencia que este espacio utilizaba el ancho total de la planta, vale decir, 15 m.

La altura anterior, o sea, los 3,30 m, tenía continuidad como líneas y falsos dinteles en la pared del fondo de la tienda. El cambio de altura se matizaba con ese tipo de repercusiones a uno y otro lado.

93. Vista de la sala de exposición desde el área dedicada a los artículos de plata.

112



El espacio aquí era diáfano, como si la obra hubiese construido una pausa entre las dos áreas de ventas y exposición de productos. Solamente se exhibían unos pocos objetos, para dejar el suficiente aire a la exposición de las obras de arte de Antoni Cumellas y Josep Maria Subirachs.

Por otro lado, el gran distanciamiento que alcanzaban los aplacados de madera era reducido por la colocación de un aplacado intermedio, que al ser de menores dimensiones se desmarcaba de la tensión que existía entre los dos aplacados mayores.

94. Vista de la sala de exposición desde el área dedicada a los artículos de porcelana.



Con su proyecto, Fargas y Tous no hacían más que reafirmar la simetría que era propia de la planta baja existente. En este sentido, los arquitectos no forzaron la forma en busca de diferenciar gratuitamente un lado del otro, sino que dieron el soporte arquitectónico necesario para que el programa se desarrollara adecuadamente dentro del espacio. De todos modos, en el área de venta y exposición de artículos de plata se daban algunas diferencias en el mobiliario y la mampara respecto de la zona dedicada a las porcelanas.

95. Vista del área de venta y exposición de porcelanas

96. Vista del área de venta y exposición de porcelanas.



Las mesas y sillas seguían siendo las mismas en el área dedicada a los artículos de plata, pero los mostradores —que aumentaban considerablemente la sección de sus perfiles—, en vez de apoyarse contra el muro lo hacían contra el suelo. Estos mostradores, y una pequeña vitrina para los cubiertos de plata, no concordaban con el sistema de medidas que tan ajustadamente se respetaba en el sector de las porcelanas. Ello hace pensar que se trataba de mobiliario ya existente al momento en que la tienda se amplió hacia el otro sector.

97. Vista del área de venta y exposición de artículos de plata.

98. Vista del área de venta y exposición de artículos de plata.



Otra de las singularidades en esta parte de la obra era, por ejemplo, las mesas-vitrina, que seguían la misma conformación material de las mesas de atención al público. También, para la conformación de la mampara del escaparate fue necesario disponer de dos planos opacos con el fin de no permitir la visión directa desde el exterior al interior de la tienda.

Así, en esta zona de la obra se daban una serie de pequeñas variaciones, que si bien no afectaban mayormente al orden general, sí iban en desmedro de la claridad con que los elementos se disponían en el espacio.

99. Vista del área de venta y exposición de artículos de plata.



Había una relación apropiada entre el ancho del espacio y el grosor que los elementos de acero poseían. En este espacio más holgado la reafirmación más contundente de la estructura de las estanterías era proporcional al distanciamiento que existía entre ellas.

Cabe destacar también el partido espacial que los arquitectos lograron obtener de la ubicación un tanto molesta de los pilares. Su connotación como elementos verticales de madera en relación con la horizontalidad de las mesas del mismo material, permitió crear un espacio menor dentro de uno mayor, hecho que enriquecía el espacio.

100. Vista del área de venta y exposición de artículos de plata.



Era notoria la diferenciación entre el espacio del vestíbulo y el espacio interior de la tienda. El cambio en la configuración del espacio, como también en las materialidades de los suelos y paramentos, lograba segmentar de forma leve la inevitable linealidad espacial.

El tipo de aislación visual que se daba al interior respecto de lo que ocurría en la calle, no hacía más que acentuar el valor que la propia arquitectura de la tienda tenía para la experiencia del espacio.

101. Vista entre el vestíbulo y el área de venta y exposición de artículos de plata.

118



En el vestíbulo de la zona de venta de artículos de plata se debió recurrir a una mampara más, para así evitar la mirada directa desde el Paseo de Gracia al interior de la tienda. Aun cuando tenía menos claridad formal que la mampara de la zona de porcelanas, esta segunda solución revelaba una coherencia formal basada en la concordancia entre el ancho de la línea de luces y el desfase que se producía entre las dos mamparas.

102. Vista del vestíbulo del área de venta y exposición de artículos de plata.



IV. CASA BALLBÉ. 1958-1961.



PRECISIÓN EN EL PAISAJE.

122 El solar en donde estaba emplazada La Casa Ballbé, se ubicaba en la intersección de la Avenida Mare de Déu de Lorda con el Passeig Sant Francesc del barrio barcelonés de Pedralbes. Era una situación periférica, en la que por esos años predominaba un entorno natural y unas magníficas vistas panorámicas sobre la ciudad y el mar. Era también una situación muy similar a la de muchas obras residenciales que ya habían realizado en Estados Unidos arquitectos como Pierre Koenig, Craig Ellwood o Richard Neutra; arquitectos a los cuales Fargas y Tous admiraban y que de alguna manera fueron una importante referencia a la hora de insertar la vivienda dentro del paisaje y el solar.

El solar era un polígono irregular de 5.900 m², compuesto por cuatro terrazas que daban como resultante una pendiente aproximada de 8%. Por otro lado, la orientación del norte coincidía casi perfectamente con el sentido de la pendiente del solar, lo que se traducía en que las vistas panorámicas hacia Barcelona y el asoleamiento más favorable estuvieran en una misma dirección.

Al momento de plantear el proyecto en el lugar, los arquitectos se vieron enfrentados a unas condiciones muy parecidas a las del solar de la Casa Mestre. La colindancia con la vía pública de su límite más alargado y la clara atracción unidireccional de las vistas, así como la pendiente del terreno, eran características con las cuales Fargas y Tous ya habían tenido que lidiar en el proyecto de Platja d'Aro. Aprovechándose de esta experiencia, para el proyecto de la Casa Ballbé los arquitectos insistieron en un planteamiento

semejante al de su anterior vivienda, es decir, ubicaron la vivienda hacia el vértice formado por el límite más retrasado respecto de las vistas y el límite que daba hacia la vía pública. De este modo la mayor parte del solar quedaba destinada a un extenso e ininterrumpido patio que enriquecía las bellas vistas desde la vivienda hacia la ciudad y el Mediterráneo. Por otro lado, el volumen de la vivienda, al estar en directa relación con la calle, construía con su propia arquitectura una serie de nexos que se manifestaban entre los espacios domésticos y el espacio público.

En relación con lo anterior, el también barcelonés y notable arquitecto Josep Maria Sostres había realizado, unos pocos años atrás, acaso la obra en donde mejor se veía reflejada toda su maestría y capacidad de síntesis formal: la Casa Moratíel. En ésta, que ya es un ícono de la arquitectura moderna catalana, Sostres empleaba el volumen para construir directamente el límite de la vivienda con una de las calles de la Ciudad Diagonal de Barcelona. La disposición de los accesos vehicular y peatonal fueron para él una importante materia prima en el desarrollo de su proyecto: el volumen se desmembraba lo necesario como para poder definir ambos accesos, lo que en definitiva configuraba gran parte de la distribución interna de la casa.

Si bien la Casa Mestre no era ni mucho menos idéntica a la Casa M.M.I., ambas compartían una actitud similar hacia el espacio urbano –como construcción de fachada y vínculos espaciales–, lo que hace pensar que Fargas y Tous prestaron la suficiente atención a este importante referente

para las obras residenciales de la época.

Aparte de la vivienda, dentro de los requerimientos del programa figuraban otros elementos que gravitarían en la conformación de las áreas exteriores: una piscina, un invernadero y una pista de tenis. Ante tal complejidad del programa, y ante las dificultades propias de un terreno en pendiente, los arquitectos respondieron con precisión: la utilización de un módulo constructivo de 1,20 m previamente asumido, más los 5 cm de junta, establecían desde la vivienda la pauta del proyecto que se extendía por el solar haciéndose visible sólo en las áreas que se requería. De ese modo las distintas terrazas quedaban vinculadas por el orden superior que les era común, de manera similar a como se daba en la tienda Georg Jensen, pero esta vez poniéndolo a prueba en una escala y complejidad mayores. Para conseguir las mejores vistas, la vivienda se dispuso a caballo entre las dos terrazas de cota más alta, la piscina y el invernadero en la terraza siguiente, y la pista de tenis en la terraza más baja. En consecuencia, la arquitectura conquistaba el lugar por medio de intervenciones puntuales y disgregadas, que se unificaban como forma al ser parte de una misma trama que tenía al módulo de 1,20 m como unidad de medida y de control de todo el proyecto.

Allí donde no llegaba la arquitectura aparecía un paisajismo muy cuidado, con la clara intención de otorgarle al lugar una exuberancia natural que en principio no se advertía. Contiguos a la casa se desplegaban, bajo un orden en apariencia azaroso, una serie de árboles de distintas

especies y dos pequeños charcos unidos por un riachuelo artificial. Así el contrapunto entre lo natural y lo construido se veía claramente intensificado, lo que validaba al edificio como una realidad material que surgía de un orden constructivo básico y esencial, basado tanto en las leyes de gravedad como en la capacidad resistente de los materiales; un orden equiparable, por tanto, a otros elementos de la naturaleza cuya forma está sustentada por hechos igualmente universales.

La serie de rocas y piedras que se distribuían criteriosamente por el solar eran el colofón para la creación de una fotogenia que estuviera de acuerdo con referentes tan directos —para Fargas y Tous— como la Casa Kaufmann, de 1946, y la Casa Tremaine, de 1948, ambas de Richard Neutra.

En este mismo sentido, la relación de la Casa Mestre y su piscina estaba ligada también a una fotogenia de un tipo de casas residenciales de clase social alta, en la cual la arquitectura moderna tuvo gran difusión. De aquí surgieron fotografías icónicas de la modernidad, como por ejemplo la que Julius Shulman realizara desde un costado de la piscina de la Casa Kaufmann, y que sirviera a tantos arquitectos de distintas partes del mundo como un referente importante para sus trabajos. Fargas y Tous estaban por supuesto entre esos arquitectos, pero además contaban con una habilidad especial para madurar dichos referentes y aplicarlos de manera adecuada a la realidad particular del proyecto.

El solar en donde se emplazaba La Casa Ballbé estaba ubicado en la intersección de la Avenida Mare de Déu de Llorda con el Passeig Sant Francesc, muy próximo al Monasterio del barrio barcelonés de Pedralbes. Era un barrio en donde residía la socio económica alta y en el que por esos años predominaba un entorno natural y unas potentes vistas panorámicas sobre la ciudad y el mar.

103. Ubicación de la Casa Ballbé en la ciudad de Barcelona. Ortofoto del año 1956.

124



Cabe aclarar que si bien en el plano original de emplazamiento se contemplaba la realización de un invernadero y una pista de tenis, estos finalmente no fueron construidos.

[illegible]

La precisión y sistematización de una arquitectura inserta en un paisaje natural, en la periferia de la ciudad y con vistas panorámicas sobre la ciudad, eran atributos que poseían muchas de las obras que Fargas y Tous valoraban como ejemplares. Se trataba de obras que por lo general se emplazaban dentro del paisaje natural desde un planteamiento formal claro, en donde la adaptación al terreno estaba dada por la posición del volumen, sus proporciones y la relación de aberturas o cerramientos hacia el entorno.

105. Casa Hammerman. Los Ángeles, USA. 1954. Richard Neutra.

106. Casa Ballbé desde la terraza mas alta.



El exuberante paisajismo que exhibía la Casa Mestre era propio de algunas de las obras californianas de Richard Neutra. El episodio de la escalera que unía la vivienda con la piscina guardaba mucha similitud con la escalera del patio de la Casa Tremaine de Neutra: la extensa línea de peldaños, rodeados por rocas y arbustos de distinto tipo, constituía un claro guiño a la obra del norteamericano. Far-gas y Tous buscaban, por tanto, equiparar a la Casa Mestre con la mejor producción arquitectónica de entonces.

107. Casa Tremaine. Montecito, USA. 1948. Richard Neutra.

108. Casa Ballbé desde la terraza de la piscina.



Las imágenes de Julius Shulman y otros fotógrafos fueron el principal vehículo a través del cual la arquitectura moderna logró extenderse por todo el mundo.

En la Casa Ballbé, la clara referencia a la obra de Richard Neutra adquiría aun mayor notoriedad en la fotografía que Francesc Català-Roca hiciera de la vivienda. El barcelonés utilizó la misma técnica fotográfica que Shulman emplease para retratar la Casa Kaufmann, aquella que le permitía combinar equilibradamente la escasa iluminación natural del atardecer con la luz artificial.

109. Casa Kaufmann, Palm Springs, USA 1946. Richard Neutra.

110. Casa Ballbé desde la terraza de la piscina.



La Casa Moratíel de Josep Maria Sostres fue un importante referente local. Si bien la configuración de la Casa Ballbé no se asemejaba mucho a la de la casa de Sostres, ambas compartían una actitud similar hacia el espacio urbano: la elevación del volumen respecto del nivel de la calle, el antejardín y los diversos desplazamientos en el plano de fachada, eran atributos visibles tanto en una casa como en la otra.

111. Casa Moratíel, Barcelona, 1955-57. Josep Maria Sostres.

112. Fachada Este de la Casa Ballbé.



LA REPERCUSIÓN ESTÉTICA DE LA CONSTRUCCIÓN.

130 Hablar del sistema constructivo en la obra de Fargas y Tous de esos años, era hablar de la esencia de su arquitectura. Por parte de los arquitectos, existía a priori la intención de exhibir la estructura y que fuera ésta la encargada de ordenar la forma, el programa y la experiencia del espacio. La gran abstracción formal alcanzada en el proyecto para la tienda Georg Jensen, junto a la ya patente influencia de arquitectos como Neutra o Ellwood, condujo a que Fargas y Tous intensificaran —esta vez en una vivienda de obra nueva— aquello que se venía anunciando subterráneamente en sus obras anteriores.

El sistema constructivo en la Casa Ballbé estaba compuesto fundamentalmente por algunas zapatas y muros de contención de hormigón armado, que constituían la base sobre la que se posaría la estructura de acero del volumen de la vivienda.

Todos los elementos constructivos estaban dispuestos de acuerdo a la modulación prefijada de 1,20. "Hicimos unos estudios sobre materiales, y llegamos a la conclusión que 1,20 era una buena medida para el módulo... veías que hay más múltiplos y submúltiplos de 1,20 que de 1,00. Esta última medida es un invento de Napoleón, que era bueno para el cálculo matemático pero no para la construcción¹¹", comentaría Enric Tous hace unos años. Como se ve, el apriorismo del 1,20 era una herramienta de proyecto que provenía de un estudio muy meditado, que les permitió mantener flexibilidad y control sobre todas las decisiones del proyecto.

El volumen de la vivienda se realizó con una estructura aporticada de acero, donde las vigas eran de tipo IPE 200, mientras que los pilares estaban compuestos por dos perfiles U de 45 x 90 mm, lo que finalmente daba un pilar de sección cuadrada de 90 x 90 mm. En el sentido este-oeste, la distancia entre pilares era de 4,95 m (4 módulos de 1,20 m, más una junta de 5 cm entre módulo y módulo), mientras que en el sentido norte-sur, la separación entre pilares era de 2,45 m (dos módulos separados por una junta de 5 cm). La estructura, de este modo, traía implícito un orden espacial que buscaba abrir los espacios hacia las vistas a Barcelona y al mejor asoleamiento.

Rigurosamente reglada, la estructura daba pie a un despiece absolutamente preciso de los elementos constructivos más secundarios. Llamaban la atención en tal sentido algunos de los planos que se realizaron para el proyecto: como el de elementos de hierro, donde se especificaban las 25 secciones diferentes que serían utilizadas en la obra, y que iban desde los hierros estructurales hasta las chapas plegadas de los vierteaguas. O el plano de piezas de pavimento de Gres, donde se detallaban nueve tipos de baldosas y la respectiva cantidad de cada uno de estos tipos.

Pero la modulación no sólo se daba en planta sino también en altura. La altura total de suelo a techo era de 2,50 m, estableciéndose nada más que tres sub-alturas: 1,0; 1,5 y 2,0 m, las cuales servían como pauta para disponer ventanas, barandillas, antepechos y cualquier otro elemento interior o exterior. Como resultado de ello, se obtuvo un núme-

ro muy acotado de tipos de carpintería, como también de paneles de cerramiento de fachada y de tabiquería interior.

Así, la estructura portante de pórticos de acero constituía la pauta formal en donde se dispondría el resto de las piezas. El sentido de adhesión de partes, propio de la construcción en seco, se realizaba con la intención de visibilizar y exaltar las piezas que daban forma a la casa. Por ejemplo, la relación constructiva entre las losas de hormigón que se apoyaban sobre las vigas de acero, se exhibía tanto al interior de la vivienda como en sus fachadas. La estructura de acero, que estaba pintada de un color gris oscuro, se independizaba visualmente del canto de la losa, que a su vez tenía un remate de acero pintado de un color gris claro. Además, el alma de la viga quedaba retranqueada unos 4 cm respecto del plano de fachada, lo que creaba una sombra que hacía destacar aún más la finura del remate del forjado. De este modo los elementos trascendían su esencia constructiva y pasaban a tener un sentido arquitectónico y, si se quiere, estético.

En el caso de los cerramientos ocurría algo similar. Las placas de fibrocemento que daban hacia el exterior, no tocaban directamente la estructura: existían unos perfiles L que dejaban un intersticio de 5 mm entre panel y estructura. Para enmarcar el panel, se colocaron también unas pletinas de 3 cm de acero inoxidable que proporcionaban cierto grado de brillo a la fachada.

Toda esta relación de sutilezas en la manera de vincular los elementos constructivos, no sólo se utilizó para la facha-

da, sino además para la distribución interior, las escaleras, el mobiliario, las áreas exteriores, etc. Era una manera de relacionar las piezas que estaba presente en cada episodio de la obra. Era, en definitiva, una arquitectura que buscaba resaltar sus partes, haciendo que cada una de ellas tuviese un sentido estético en su forma independiente y en su relación con las demás.

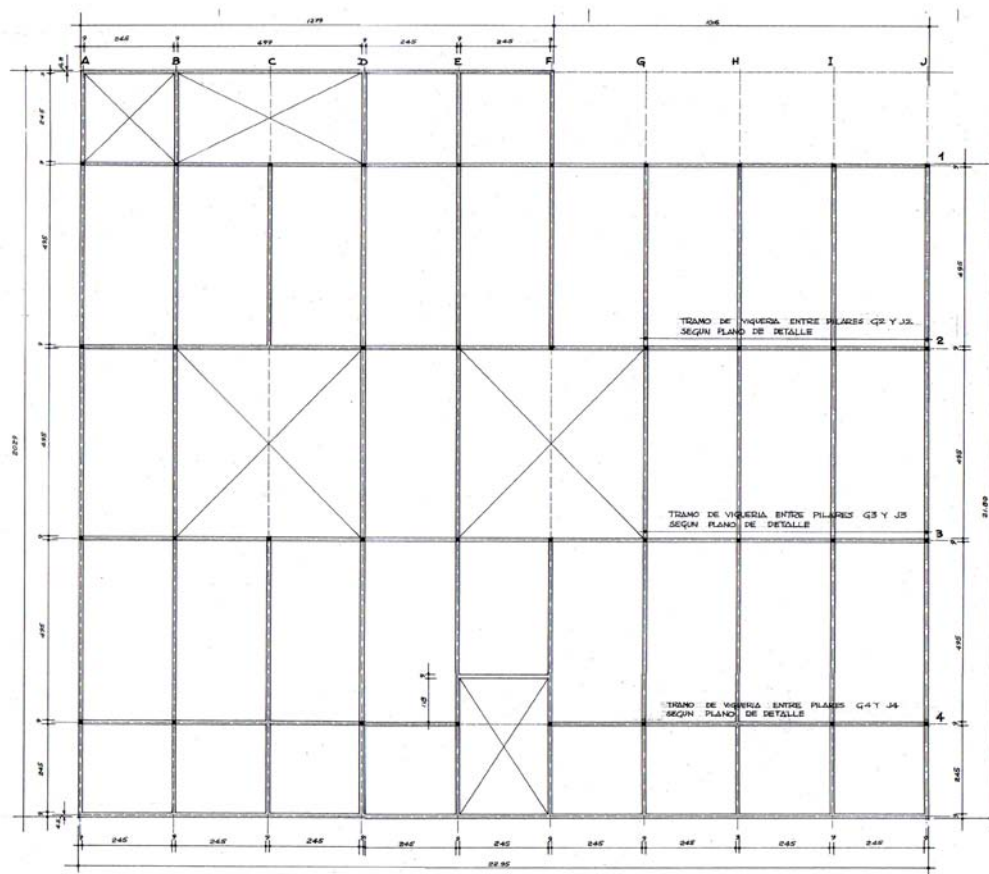
Si se comparan los detalles constructivos de la Casa Ballbé con otros detalles de construcciones emblemáticas realizadas en acero, se puede ver cómo los mismos elementos constructivos –los estructurales, soportes de cerramientos, cerramientos, juntas, etc. –, al recibir tratamientos distintos arrojan como resultado obras con aspectos claramente singulares. Egon Eiermann por ejemplo, en el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, escondió los elementos estructurales, surgiendo a partir de ellos una serie de remates, chapas plegadas y delgados perfiles que dieron a la obra un aspecto pródigo en finas terminaciones. En cambio Mies, en la Casa Farnsworth de 1946, realizó una operación inversa: la estructura se exhibía, dejando los pilares por delante de las vigas, lo que creaba en la fachada un leve espesor capaz de asegurar valor arquitectónico a un simple sistema constructivo de pórticos de acero.

Lo que se quiere señalar con esto es la repercusión inmediatamente estética que tenía la manera como se disponían los elementos constructivos, y que era en buena medida el ámbito de decisiones en que la arquitectura de Fargas y Tous se comenzaba a jugar la calidad de sus obras.

La estructura traía implícito un orden espacial que potencia-
ba una mayor abertura hacia las magníficas vistas sobre la
ciudad y una mejor captación del asoleamiento.

El plano de estructura dejaba el ámbito de decisiones del
proyecto en un estado de avance intermedio, es decir, res-
guardaba algunos aspectos irrenunciables de la propuesta
y al mismo tiempo abría una serie de posibilidades formales
que no se cerraban ni siquiera con el término de la obra.

113. Techo planta baja.

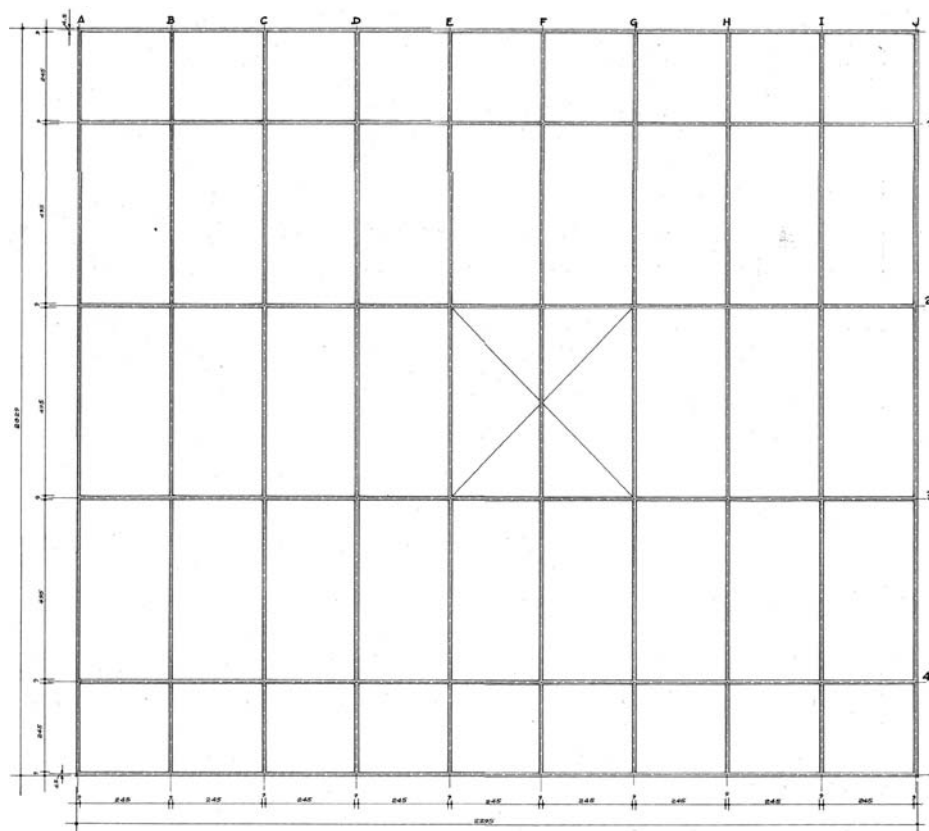


La estructura dejaba unos vacíos que permitían el vínculo espacial entre las plantas. Como se verá más adelante, en ellos se situarían escaleras, una doble altura interior y un patio de luz.

Los 2,45 m de distancia entre los elementos estructurales en el sentido norte-sur, fijaban un ancho mínimo habitable para cualquier tipo de recinto, mientras que los 4,95 m de distancia entre los elementos estructurales en el sentido este-oeste, acotaban el ancho máximo que los recintos podrían alcanzar.

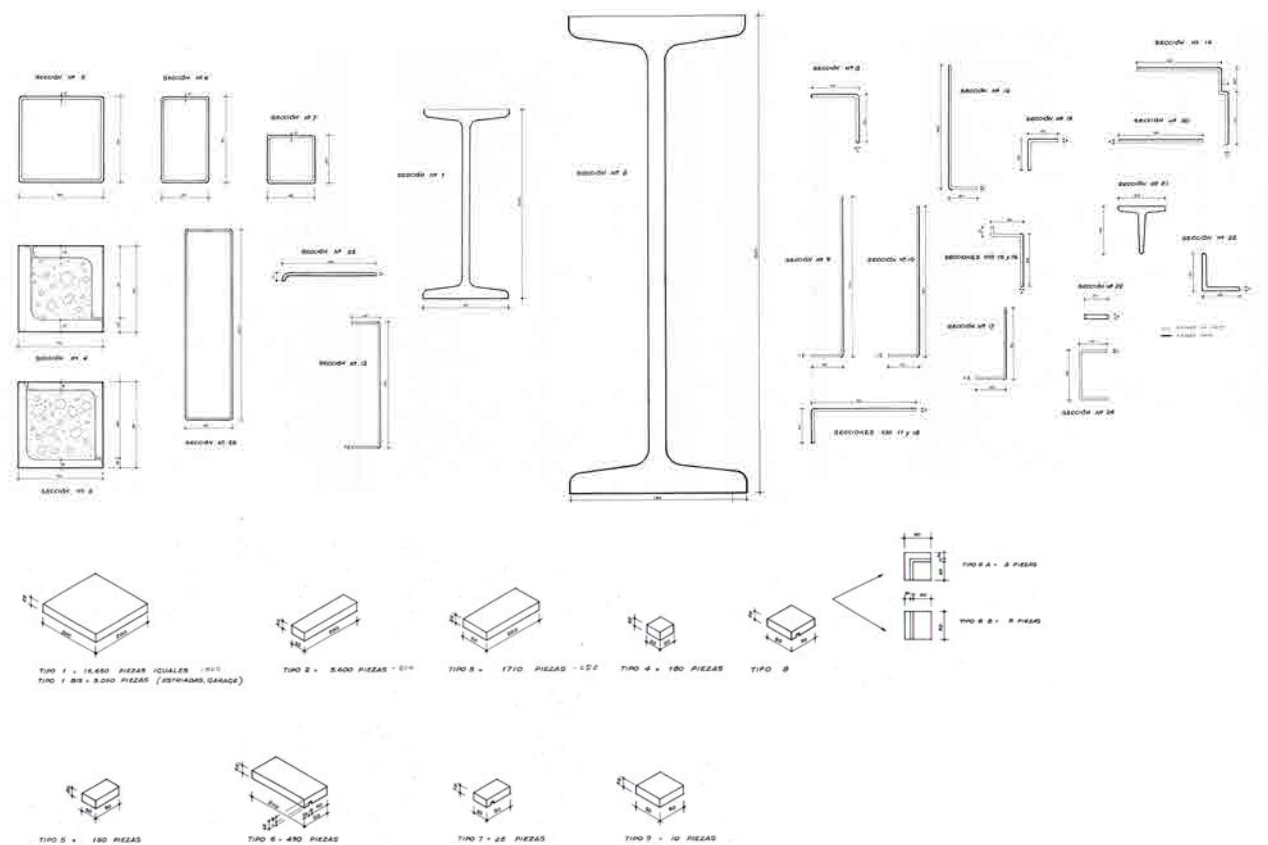
114. Casa Ballbé durante su construcción.

115. Techo planta primera.



La estructura rigurosamente reglada con el módulo de 1,20 m, daba pie a un despiece absolutamente preciso de los elementos constructivos más secundarios. La modulación, de esta manera, permitía concentrar las problemáticas constructivas de la casa en unidades que se repetían a lo largo de la obra. Así, cuando era necesario hacer variaciones sobre el proyecto, estas se aplicaban sólo a un módulo. Lo anterior facilitaba indudablemente el control y la precisión sobre el proceso de la obra, siempre tan complejo y lleno de imprevistos.

116. Secciones de los elementos de hierro.
117. Pavimento de Gres.



Así como en planta se consideraban los anchos mínimos y máximos apropiados para los espacios habitables de la casa, en alzado se consideraban las alturas pertinentes para las aberturas según la actividad de la que eran parte.

119. Cerramiento fachada.

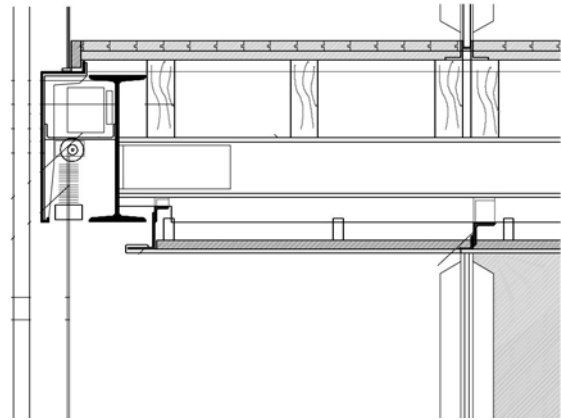


Al comparar la solución constructiva de la Casa Ballbé con otras obras emblemáticas de la construcción en seco en acero, se puede llegar a la conclusión de que en la obra de los catalanes aún existía cierto grado de literalidad a la hora de exhibir los elementos constructivos. Había un traspaso prácticamente directo entre los requerimientos netamente técnicos de la obra y el aspecto final de esta. En cambio, las obras de Eiermann y Mies mostraban un proceso constructivo que se veía sutilmente superado por precisas acciones estéticas sobre los elementos constructivos.

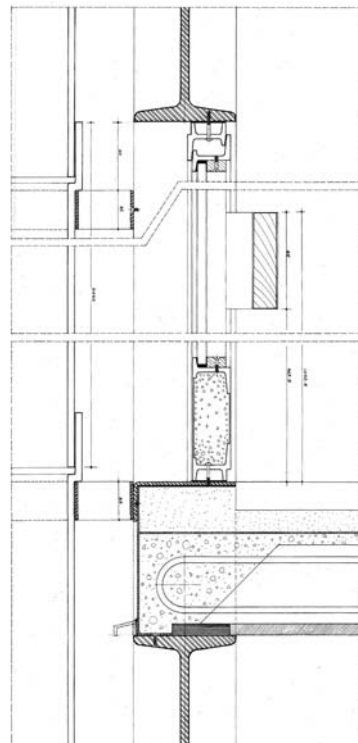
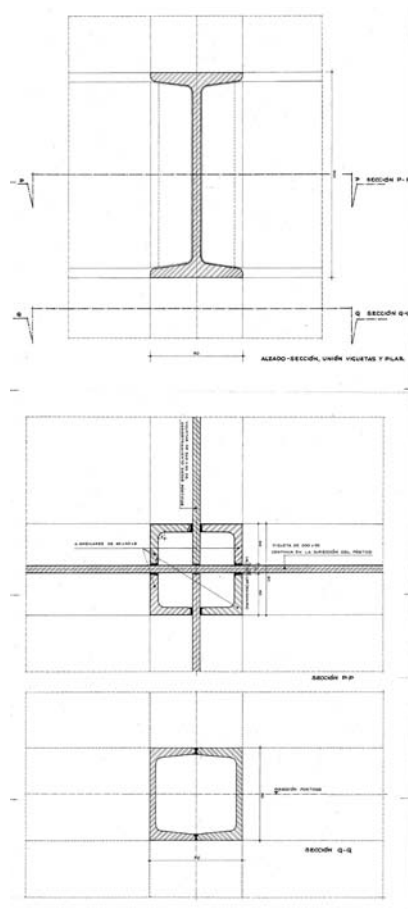
120. Detalle Pabellón Alemán. Expo Bruselas 1958. Egon Eiermann.

121. Detalle unión viguetas y pilar. (abajo izquierda)

122. Detalle fachada patio Sur Oeste. (abajo derecha)



136

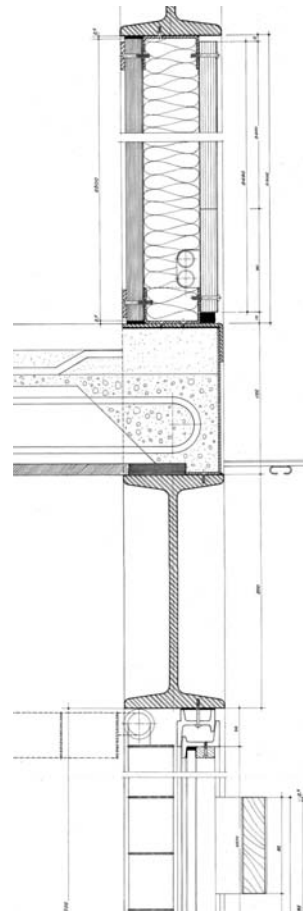
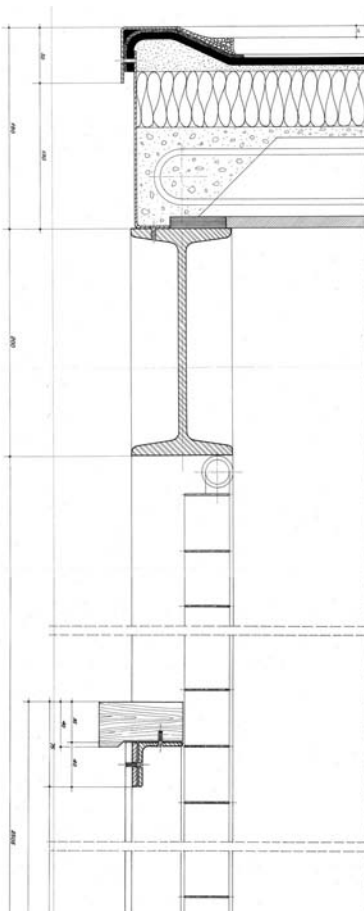
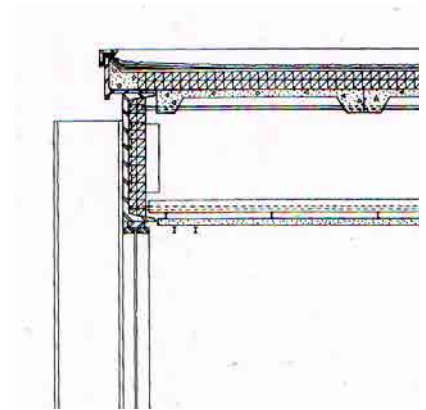


Con su obra, Fargas y Tous se posicionaban inevitablemente dentro de una línea arquitectónica propia de la construcción en seco en acero. La estandarización, característica de la industria del acero, llevaba a los arquitectos que asumían esta técnica a enfrentarse en sus proyectos con los mismos medios que otros utilizaban. Así, la identidad de la obra venía marcada casi únicamente por sutiles acciones sobre los elementos constructivos. El detalle constructivo se transformaba de este modo en una herramienta gráfica de vital importancia para la coordinación de dichas acciones.

123. Detalle Casa Farnsworth. El plano, 1946. Mies Van Der Rohe.

124. Detalle fachada patio Sur Este. (abajo izquierda)

125. Detalle fachada doble espacio. (abajo derecha)



ORGANIZACIÓN EN TORNO A UN PATIO.

138 La organización del programa de la Casa Ballbé estaba fuertemente condicionada por la topografía del lugar. Curiosamente las tres primeras casas que les tocó construir a los arquitectos contaban con un terreno en pendiente. La Casa Ballbé fue la tercera vivienda que ejecutaron Fargas y Tous una vez formada la sociedad. En 1958, paralelamente al desarrollo de la casa de Pedralbes, los arquitectos trabajaron en el proyecto de una vivienda que se ubicaría en Esplugues del Llobregat (Ciudad Diagonal), y cuya construcción no sería terminada hasta veinte años después: nos referimos a la Casa Door. Así, la Casa Ballbé venía a representar un tercer ensayo acerca de la organización de un programa de vivienda unifamiliar de alto estándar sobre un terreno en pendiente.

En las dos primeras –la Casa Mestre y la Casa Door– Fargas y Tous recurrieron a la organización bi-nuclear del volumen, para así alcanzar por medio de la fragmentación volumétrica una mayor maleabilidad de la construcción sobre el terreno inclinado. En la Casa Ballbé, en cambio, el anterior principio se abandonó en aras de un esquema mono-nuclear de dos plantas con un patio de luz que orientaría todos los recintos interiores. La mayor cantidad de metros cuadrados construidos de la vivienda (755) hizo pertinente concentrar todos los recintos en un solo volumen, pensando en conservar un predio relativamente llano y en evitar también la excesiva extensión de los desplazamientos de los usuarios por el interior de la casa, lo que hubiera debilitado la relación entre los espacios que el mandante requería.

Como comentario anexo, cabe indicar que el señor Joaquín Ballbé, propietario de la casa, era según las propias palabras de Enric Tous² un "nuevo rico", y que dada tal condición solicitó a los arquitectos una vivienda que hiciera demostración de su nuevo estatus socioeconómico. La fortuna del señor Ballbé provenía del éxito de la empresa textil que había fundado en asociación con el señor Josep Mestre: la ya tradicional empresa de artículos de vestir Meyba. El interés del señor Ballbé por contar con los servicios de la dupla de arquitectos fue por lo tanto una consecuencia de la buena impresión que había dejado en él la construcción de la casa estival de su socio, el señor Mestre.

Si bien la distribución de la vivienda se daba fundamentalmente en dos plantas, había una tercera muy pequeña, casi como un apéndice –de 87 m²– que se encontraba a nivel con la terraza de la piscina. Precisamente, esta pequeña planta apoyaba con una zona aporcheda, un club y un aseo, las actividades recreativas que el uso de la piscina podía generar. La misma planta albergaba, en una zona más oculta, una sala de máquinas y calefacción general de la casa.

La planta baja, de 346 m², adquiría por su parte la forma de "O", al ser básicamente una planta casi cuadrada de 20 x 17,50 m, con un patio interior de 5 x 5 m que descontaba superficie útil en el centro. Así, hacia la parte sur del patio se dispusieron, formando una "C", todos los recintos propios de la vivienda –habitaciones, sala, vestíbulo, servicios–, mientras que hacia la línea restante de la parte

2. Comentario que surgió en una de las tantas conversaciones del autor con Enric Tous.
3. Los arquitectos en esos años no contaban con ningún colaborador o dibujante en su despacho. Eran ellos mismos los que dibujaban personalmente todos los planos. Y como se puede ver, lo hacían con una gran calidad y dedicación.

norte se ubicaba fundamentalmente el área de acceso a la vivienda: un porche de acceso y garage.

La planta piso, de prácticamente las mismas dimensiones que la planta baja, se organizaba en torno al patio interior por medio de una macla que estaba formada por dos "L" simétricas. Una "L" se ubicaba hacia la parte surponiente de la planta y la formaban todos los espacios de día y de reunión –comedores, salas, doble altura–, que creaban el máximo continuo espacial de todo el interior de la obra. La otra "L" se ubicaba hacia la parte nororiental y la formaban fundamentalmente la gran habitación de los padres y una generosa área de servicios, que a diferencia del otro sector de la planta, su espacialidad se definía por una concentración de tabiques que creaban las condiciones de privacidad y aislación necesarias para las actividades que albergaban.

Destacaba en esta planta el espacio de doble altura que unía visualmente las zonas de estar de los dos niveles. La escalera que complementaba este episodio era muy ligera materialmente y tomaba una posición tangencial dentro del espacio, cediendo todo el protagonismo al vacío que se producía entre ambas plantas. A su vez todas las plantas, incluida la del sótano, estaban comunicadas verticalmente por un núcleo de escaleras y ascensor que se ubicaba en medio de la fachada este.

Por otro lado, la influencia de la obra del admirado Craig Ellwood se manifestaba ahora de una manera más notoria. El dibujo que Fargas y Tous usaron para las plantas³ de la Casa Ballbé era prácticamente el mismo que

empleaba Ellwood en sus proyectos. Esto permite imaginar que los libros del norteamericano –sin duda en poder de los arquitectos barceloneses– estuvieron abiertos sobre la mesa durante todo el proceso. La forma en que dibujaron la modulación del pavimento, la trama de los armarios, las líneas negras de los tabiques, o el dibujo de la vegetación y el agua, guardaban apreciable similitud con los recursos gráficos que Ellwood aplicaba en la representación de sus proyectos.

Siguiendo la trayectoria de Ellwood es posible encontrar una obra en la que éste también planteaba la organización de un programa funcional en torno a un patio. Nos referimos a la Casa Rosen. La comparación entre ambas obras deja en evidencia cierta falta de síntesis –respecto a la resolución del programa– en el proyecto Fargas y Tous. Ellwood, por su parte, creaba unos núcleos de servicios por medio de los cuales lograba definir con mucha precisión todos los espacios de la vivienda. En torno a un patio de similares características que el de la Casa Ballbé, el norteamericano conseguía segmentar el espacio de una planta modulada mediante la disposición autónoma de dichos núcleos o paquetes de servicios.

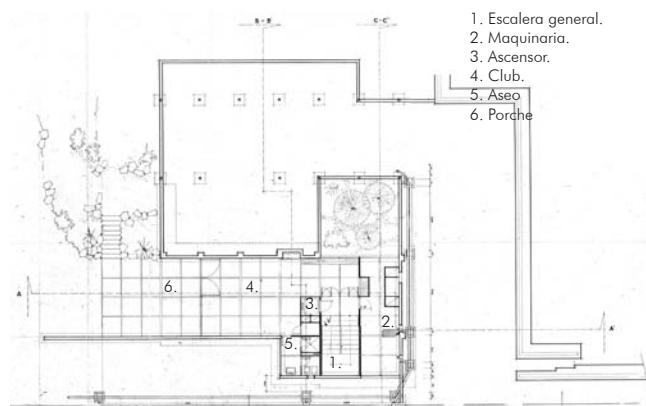
Si bien la Casa Ballbé podía atender de manera adecuada al programa dentro de un volumen y una construcción que aspiraban a una síntesis formal, este grado de precisión en la distribución de los recintos habitables –especialmente después de ver el proyecto de Ellwood– se diría que pudo haber llegado a niveles más altos.

La superficie del nivel de la planta sótano estaba dedicada principalmente a la ubicación de las fundaciones de la obra. Entre dos de los muros de hormigón que servían como fundaciones, quedaba un espacio habitable que apoyaba a las actividades recreativas del nivel de la terraza de la piscina.

La planta baja, al superponerse sobre estos muros, creaba un pequeño pero potente espacio conformado por dos tipos de construcción independientes: una estructura vertical de muros de hormigón visto y una estructura horizontal de vigas de acero y losa de hormigón.

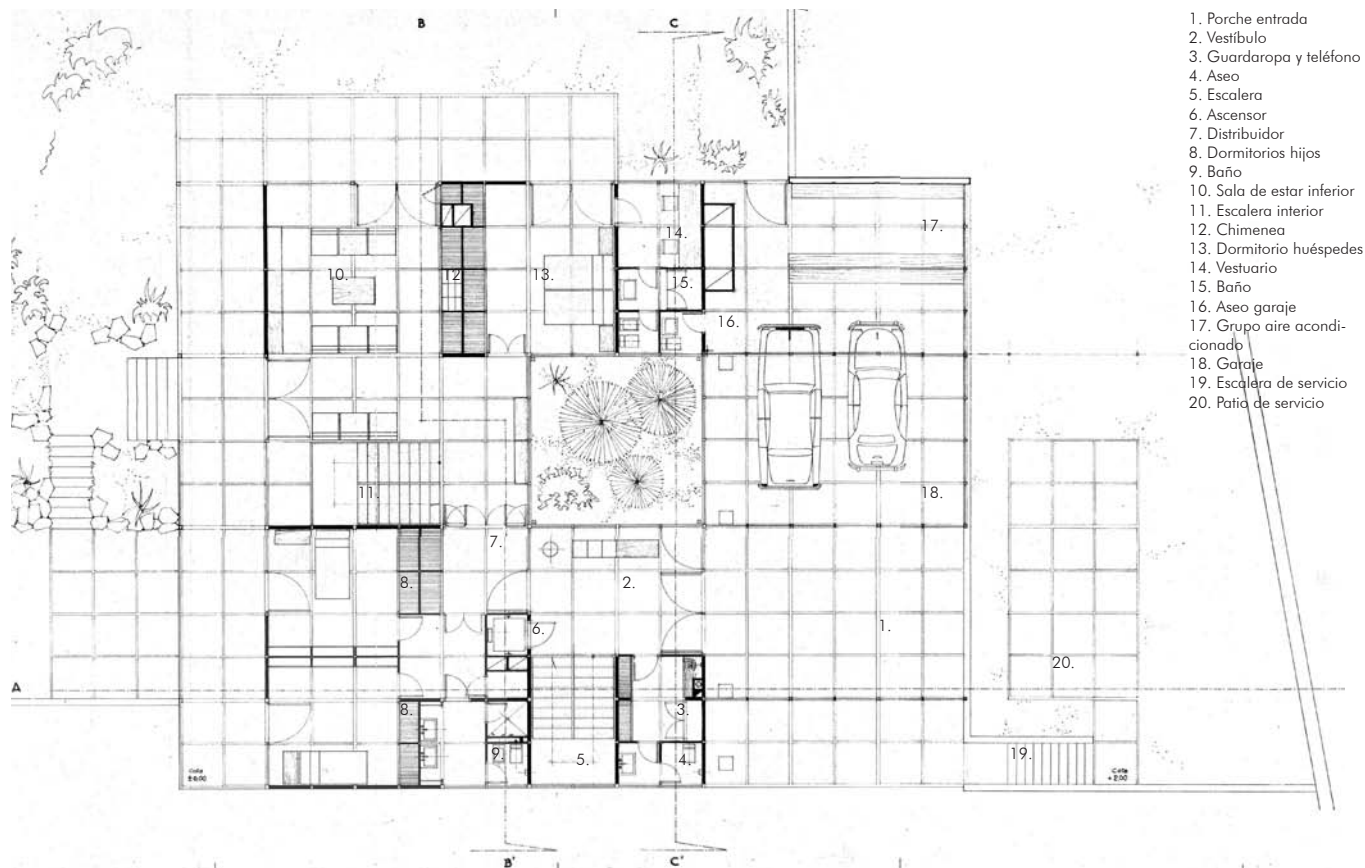
126. Planta sótano. Tamaño reducido.

127. Planta baja.



1. Escalera general.
2. Maquinaria.
3. Ascensor.
4. Club.
5. Aseo
6. Porche

140

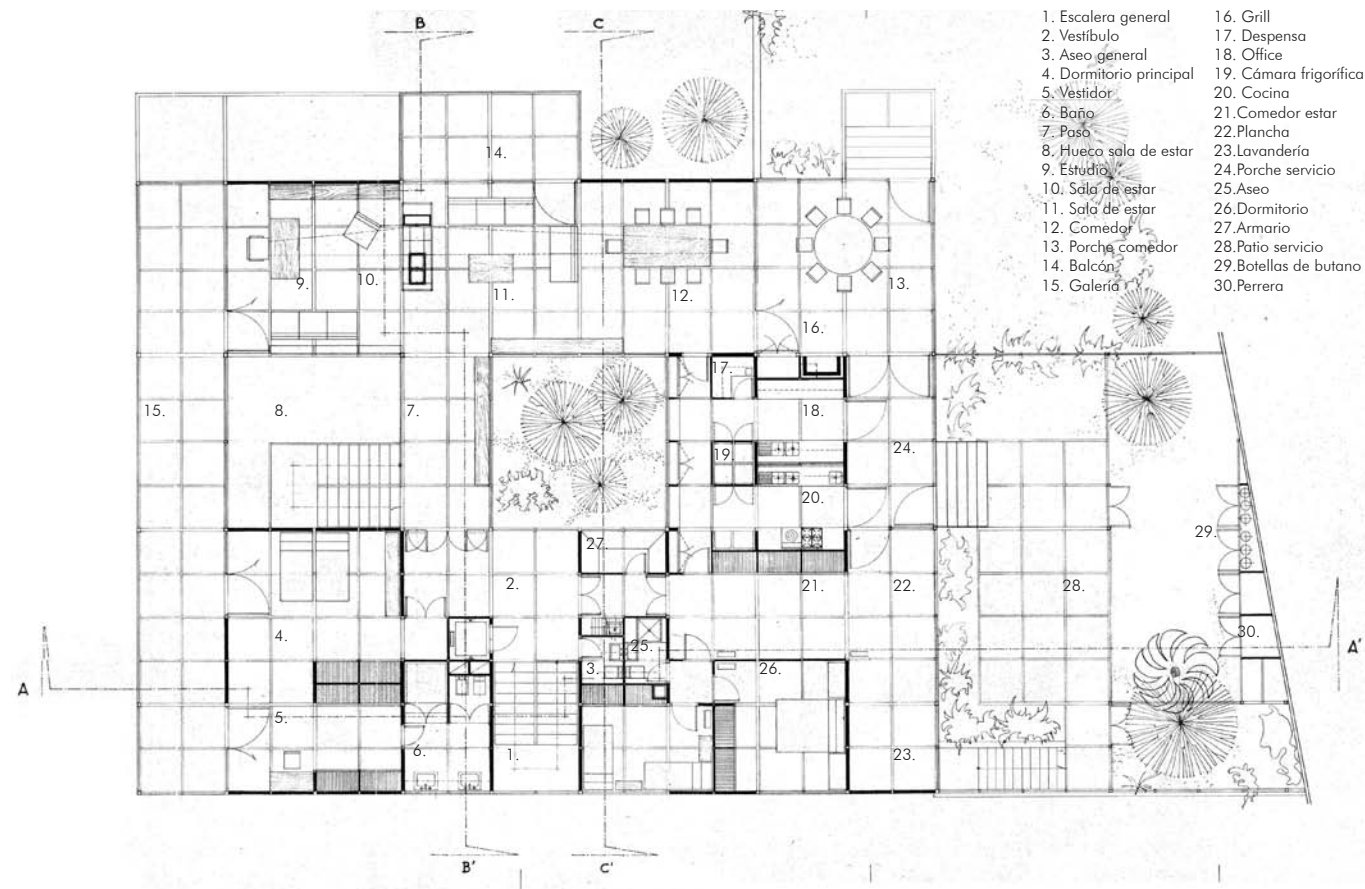
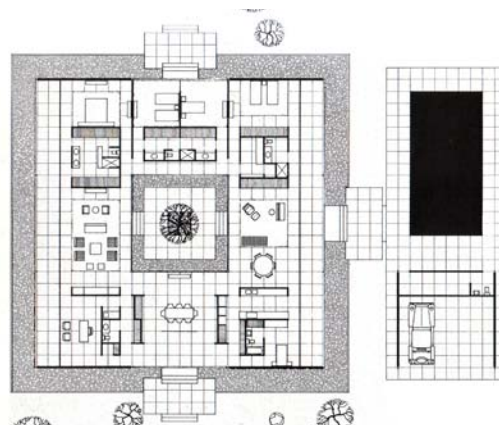


1. Porche entrada
2. Vestibulo
3. Guardaropa y teléfono
4. Aseo
5. Escalera
6. Ascensor
7. Distribuidor
8. Dormitorios hijos
9. Baño
10. Sala de estar inferior
11. Escalera interior
12. Chimenea
13. Dormitorio huéspedes
14. Vestuario
15. Baño
16. Aseo garaje
17. Grupo aire acondicionado
18. Garaje
19. Escalera de servicio
20. Patio de servicio

Cabe señalar que la Casa Rosen fue proyectada y construida por Ellwood durante prácticamente los mismos años en que se hizo la Casa Ballbé, y que por lo tanto era imposible que Fargas y Tous la hayan podido tener de referente en uno de sus libros o revistas. Pese a ello la comparación con esta obra de Ellwood, publicada con posterioridad, permite ver un grado mayor de síntesis formal en la distribución interior respecto a la que Fargas y Tous consiguieron en su obra, y que acaso por esta misma falta de referente no pudieron alcanzar.

128. Planta Casa Rosen. Los Ángeles, USA. 1961-63. Craig Ellwood.

129. Planta piso.

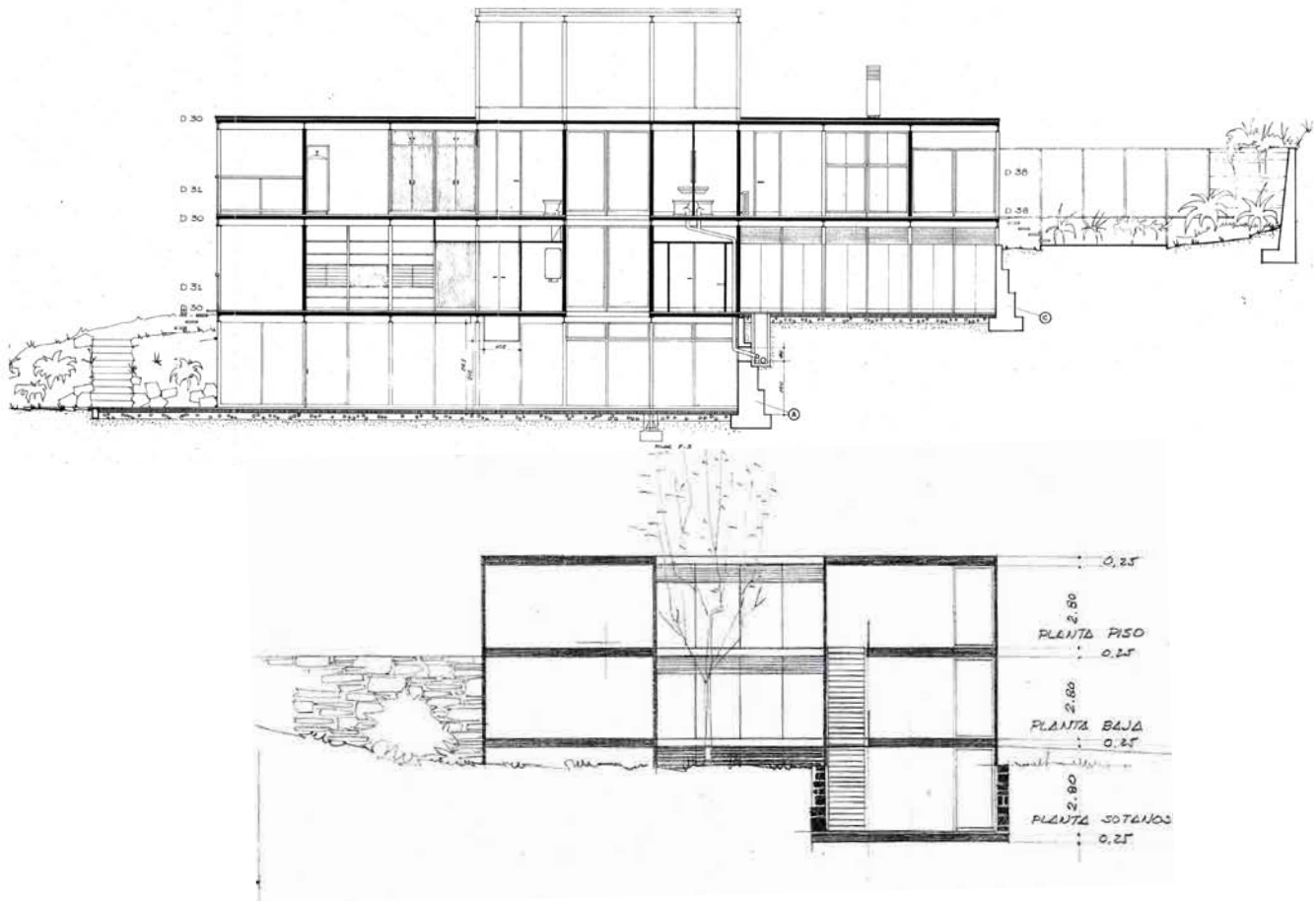


Hubo una versión inicial del proyecto en donde se puede ver que las principales dudas respecto de la configuración definitiva estuvieron enfocadas en la ubicación adecuada de la escalera. Dentro de esta primera versión se aprecia cómo la escalera –adosada directamente al patio interior– comunicaba directamente las tres plantas. Salvo otras diferencias pequeñas en el dibujo, los materiales y el tamaño, la propuesta de organización del programa en torno a un patio se mantuvo durante casi todo el proceso.

Cabe agregar además que el volumen ubicado sobre la cubierta correspondía a la caja del ascensor.

130. Sección AA'.

131. Sección CC'. Primera versión del proyecto.

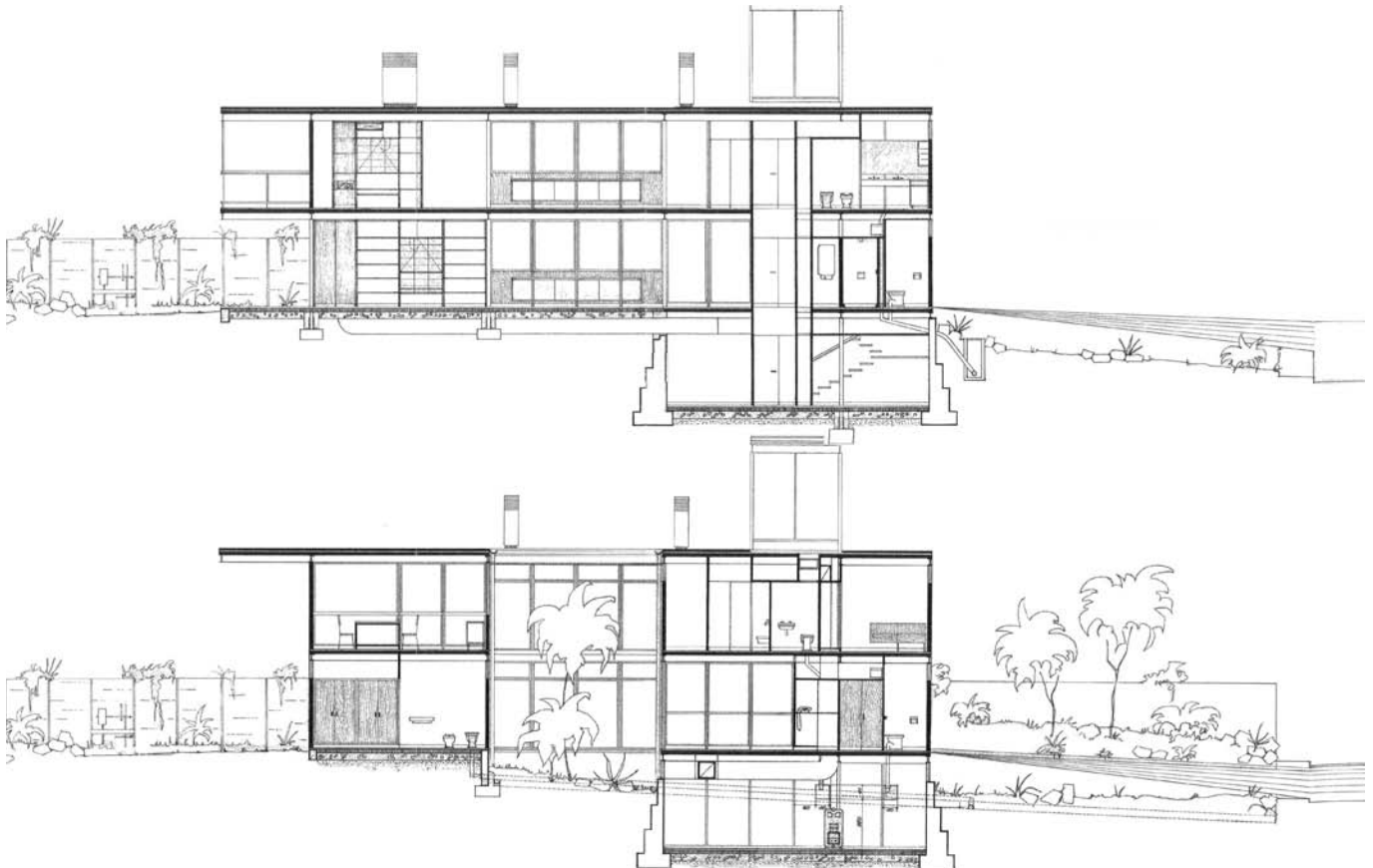
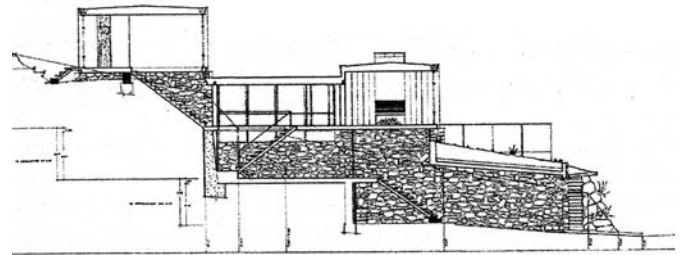


Por tercera vez consecutiva, Fargas y Tous realizaron una vivienda unifamiliar en un terreno en pendiente. La segunda había sido la Casa Door, en donde ejecutaron un esquema de planta bi-nuclear con una claridad que no fue posible apreciar en su primer proyecto de vivienda unifamiliar, la Casa Mestre. La mayor cantidad de m² construidos que entregaba el programa, hacía inviable un regreso al planteamiento de dos núcleos. Lo apropiado para el proyecto y el lugar era compactar en un solo volumen toda la complejidad de la vivienda.

132. Casa Door. Barcelona 1958: estructura. 1972: obra terminada.

133. Sección BB'.

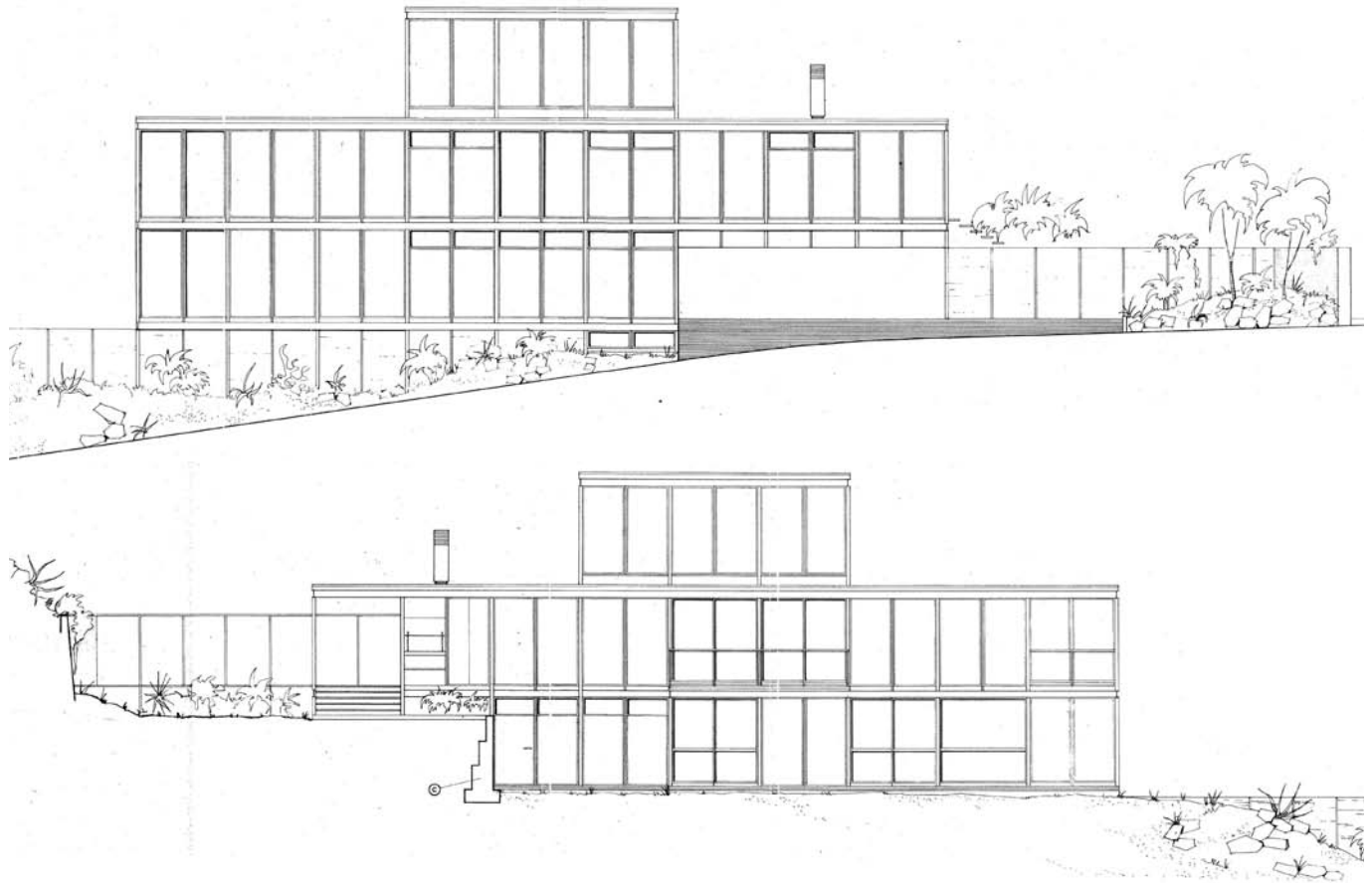
134. Sección CC'.



La modulación permitió dar flexibilidad sobre el terreno a un planteamiento volumétrico rotundo. Es así como el cuerpo de la obra, al tener una sola unidad de control, podía adquirir distintas formas y dimensiones en función de las condiciones específicas del suelo sobre el que se posaba.

Los alzados del proyecto ilustraban que todo el ordenado y preciso tinglado constructivo de la vivienda se vinculaba al terreno formando un tipo de ensamble entre ambos.

135. Alzado Nor-Este.
136. Alzado Sur-Oeste.

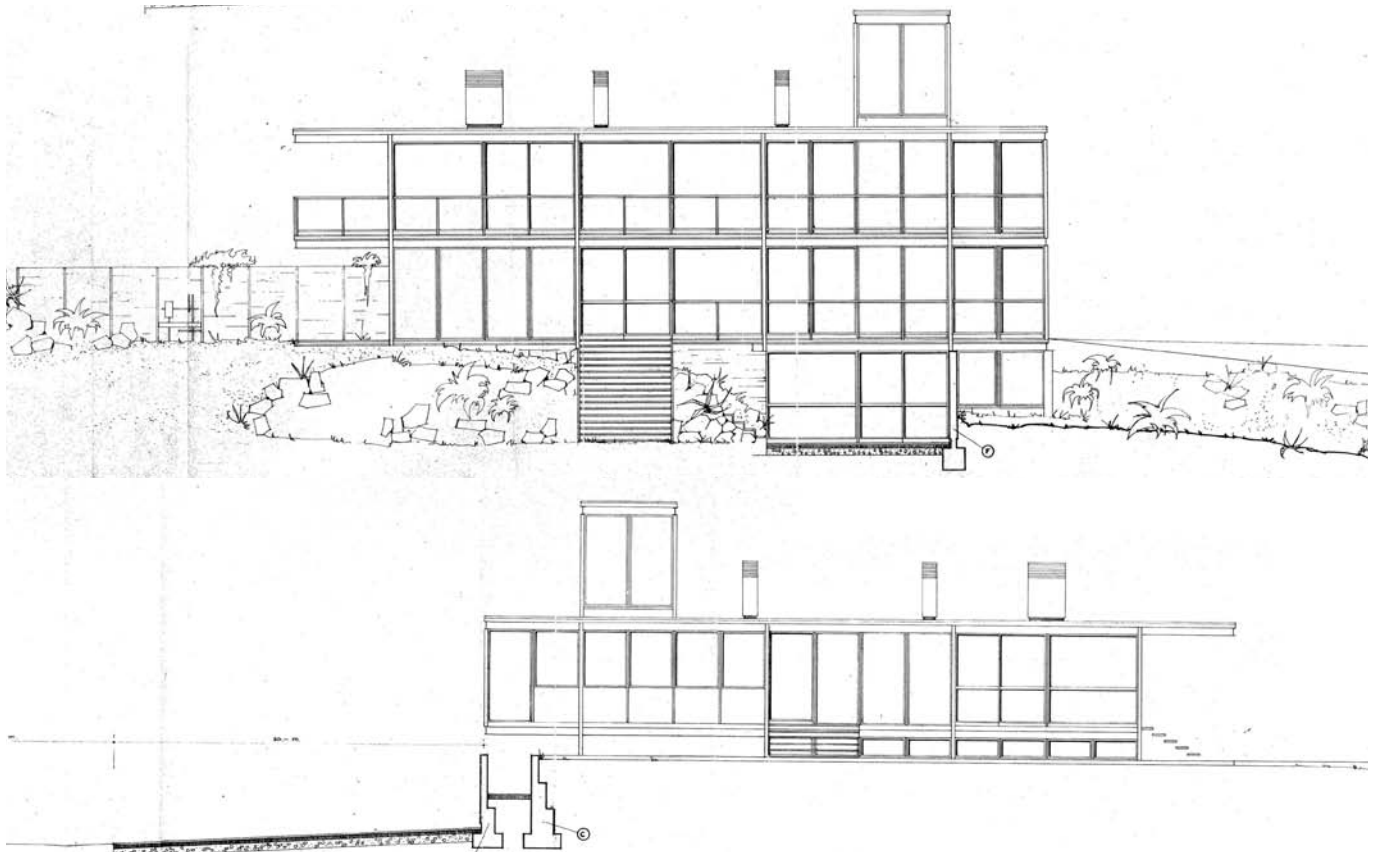


La intensa e inalterable repetición del módulo en todas las fachadas del volumen, hacía que el edificio que se presentaba como terminado adquiriera la condición de pausa dentro de un proceso de proyecto que tenía la potencialidad de seguir desarrollándose en el tiempo.

Es paradójico –y al mismo tiempo valioso– que una arquitectura realizada a partir de unidades formales tan precisas y definidas arrojase como resultado general un volumen de carácter neutral, capaz de admitir fácilmente los cambios.

137. Alzado Sur-Este.

138. Alzado Nor-Oeste.



LA RIQUEZA ESPACIAL DE UNA ESTRUCTURA.

146 La experiencia del espacio en la Casa Ballbé estaba directamente relacionada con su estructura portante. Las terminaciones de la obra no transgredían en lo más mínimo un sistema constructivo que se mantenía visible en todo momento.

Percibido desde su parte baja –y al mirar con cierta distancia el volumen de la obra–, el solar se caracterizaba por la acentuación de sus horizontales. Las fachadas sureste y suroeste tenían sus correspondientes planos de cerramientos retranqueados, dos módulos respecto del límite de los forjados, lo que dejaba a los cantos de las vigas de acero y de las losas de hormigón como los principales delineamientos constructivos que definían el primer plano de las fachadas. Los aleros que esta simple acción producía, eran el inicio de una secuencia de planos de distinta materialidad y opacidad que iban apareciendo hasta el interior del espacio doméstico. En consecuencia, la presencia material de las fachadas era tenue, y estas permitían llegar con la mirada hasta el centro de la obra.

Piscina y terraza -que conformaban prácticamente otro volumen dentro del lugar- quedaban formalmente atadas a la arquitectura de la casa mediante la correspondencia entre sus partes. La coincidente modulación coordinaba el encuentro entre la escalera exterior y el muro de hormigón que asomaba desde la vivienda, con las pequeñas áreas ajardinadas que segmentaban la extensa terraza. El profundo nexo dado por la modulación permitía separar la forma, sin que ello implicara su desmembramiento.

Al ascender por el solar, el volumen de la vivienda iba siendo recortado hasta llegar a tener en la terraza superior la altura de una sola planta. Esta proporción, de clara sintonía con la estatura media de una persona, era un atributo de la forma que se podía encontrar incluso cuando la casa tomaba la altura de tres plantas: siempre era posible hallar un elemento, una viga, un forjado, un volado, etc., que segmentaba la gran altura del volumen en partes menores, aproximando el edificio a la experiencia del espacio. También en la parte superior del terreno –la fachada norte–, el volumen de una planta estaba elevado 50 cm respecto del suelo. La franja de aire de separación entre el volumen y el suelo constituía el vínculo entre ambos, de la misma manera como los 5 mm eran el vínculo entre los paneles de fibrocemento y los montantes de acero de la fachada. Existía por tanto una manera de operar que era comprobable a distintas escalas, manera basada en la exaltación de las partes y en la transición entre espacio y materia: la materia era capaz de admitir espacio, aunque fuera intersticialmente, como un paso gradual entre un mundo y otro.

En la fachada noreste, aquella que daba hacia la calle de acceso a la vivienda, la composición del volumen se originaba fundamentalmente en el desplazamiento de planos de distinta materialidad y magnitud. Los paneles de acero y vidrio armado, junto con los muros de hormigón visto y el volumen de la casa, creaban una fachada en donde el hermetismo –que a su vez proporcionaba privacidad y seguridad al interior de la vivienda– era combinado con precisos

desplazamientos y aberturas capaces de moderar de cara al espacio público la presencia de una obra residencial de grandes dimensiones.

Una vez en el interior, en la planta sótano —que, dicho sea al pasar, de sótano tenía muy poco— la experiencia del espacio estaba enmarcada por los dos sistemas constructivos de la obra: los muros de hormigón armado vistos y la estructura de acero. El segundo, superpuesto sobre el primero, configuraba un pequeño espacio de gran potencialidad contemplativa hacia el entorno directo y lejano. La direccionalidad hacia las vistas que creaba el muro de hormigón extendido desde el interior hacia el exterior, sobrepasando los límites del volumen, sería un episodio único dentro de la obra.

Al acceder a la casa por la planta baja, se derivaba de inmediato a un vestíbulo totalmente abierto hacia el patio o jardín interior. Este patio era un foco de luz y ventilación que actuaba como referencia de todos los desplazamientos por el interior de la obra. En el interior había una continuidad con el exterior en el sentido de que la modulación, de 1,20 m, hacía de marco del espacio interior con igual o mayor intensidad a la que mostraba en sus fachadas. El cambio se registraba principalmente en su materialidad, pasándose de un revestimiento de placas de fibrocemento a unas placas de madera contrachapada. A partir de aquí, se fijaban a la estructura interior otros elementos menores encargados de entregar el necesario confort a la vivienda: se empotraban a los montantes unas franjas de iluminación artificial indirecta

y unas repisas de colores blanco y negro que alcanzaban la altura de 90 cm. Así, más que simples muebles estos accesorios eran entendidos en realidad como extensiones de la propia arquitectura.

Dentro, además del patio aparecían otros acentos que orientaban el espacio. La doble altura, por ejemplo, tenía unas dimensiones y una posición dentro de la planta que hacía que todo el resto de los espacios de la casa convergieran en él con mucha facilidad. La tridimensionalidad del episodio se reforzaba también por las totales aberturas hacia las vistas amplias de Barcelona. Otra particularidad del interior era el núcleo de la chimenea que se hacía visible en la planta piso. Los conductos de ventilación de las chimeneas de las dos plantas fueron aprovechados para instalar un pequeño volumen que acogía al hogar de la chimenea, ciertos artículos de decoración, alguna vegetación y un par de cuadros. Atravesado por una larga y singular luminaria, el núcleo de la chimenea se encargaba de separar levemente los dos espacios de estar que existían en la planta.

En general, la modulación dominante impregnaba al espacio interior de un carácter neutro —por su homogénea repetición— que entregaba todo el protagonismo a los usuarios de la vivienda, a los mobiliarios que ellos dispusieran, a las vistas al patio y a la ciudad. En definitiva, era una estructura que servía como simple marco para la vida de las personas en ese lugar y que dejaba todas las posibilidades abiertas para que tales usuarios personalizaran con sus pertenencias y sus hábitos cada uno de los espacios de la casa.

Los muros de contención de hormigón armado visto, ordenaban el terreno facilitando la inserción de los volúmenes del proyecto: la vivienda y la piscina. Estos muros constituían por tanto una arquitectura intermedia entre la topografía natural del terreno y la geometría propia de la obra.

La construcción en seco de la vivienda acentuaba la noción de superposición de un elemento independiente (vivienda) sobre una base preparada para recibirlo (muros).

Por otro lado, tanto la piscina como la vivienda adelantaban sus planos horizontales respecto de los verticales, para de algún modo refinar la percepción de un conjunto de grandes dimensiones.

139. Vista desde la terraza inferior.



Los constantes guiños a la obra de Neutra, Ellwood o Koenig se vieron reflejados en la fantástica fotografía que Francesc Català-Roca hizo al atardecer de la Casa Ballbé. El destacado fotógrafo utilizó una hora del día y una técnica muy similar a la que Julius Shulman —otro gran fotógrafo— empleó para retratar la Casa Kaufmann de Richard Neutra.

En el fondo, la imagen de Català-Roca buscaba igualar a la Casa Ballbé con las obras norteamericanas de las cuales Fargas y Tous habían adquirido —por medio de fotografías y planos— un valioso aprendizaje.

140. Vista desde la terraza de la piscina. Francesc Català-Roca.

141. Vista desde la terraza de la piscina.



El volumen de la vivienda y el volumen de la piscina iban en distintas direcciones. La vivienda se aproximaba al deslinde con la calle para crear las relaciones de acceso, mientras que la piscina invadía el centro del solar para dominar definitivamente el espacio exterior. Lo construido ordenaba así el espacio exterior natural de manera precisa, sin necesidad de seguir extendiendo la obra.

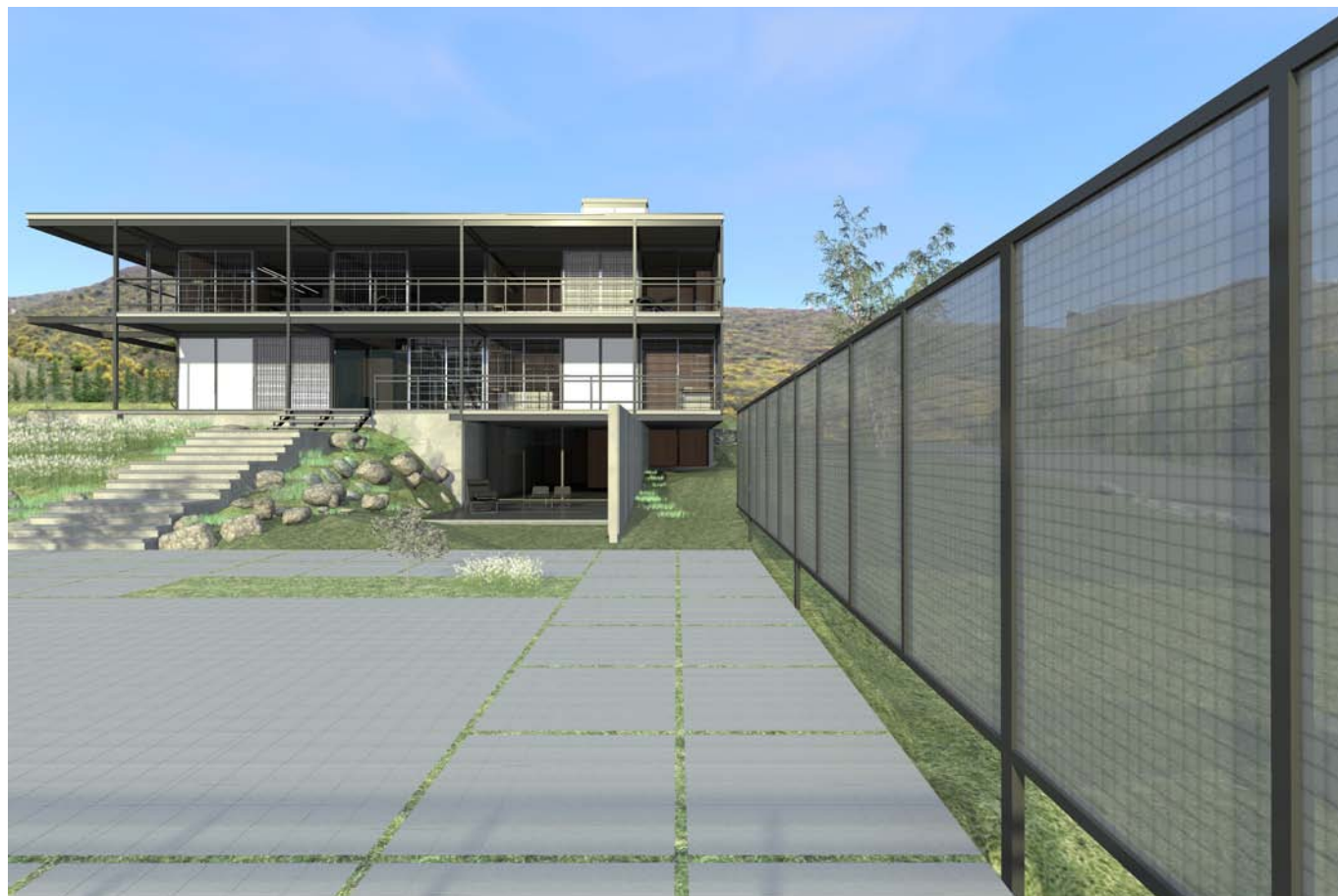
142. Vista desde la terraza de la piscina.



La escalera, el muro de hormigón y el panel de vidrio armado hacían de nexo entre la vivienda y la terraza de la piscina. Apoyados formalmente en la modulación propia de la obra, estos tres elementos se extendían creando espacios que tenían una resonancia a uno y otro lado.

La planta sótano —o más bien semisótano— jugaba un rol decisivo en este aspecto. Su débil funcionalidad era sobrepasada por la clara direccionalidad del espacio creado por el muro de hormigón, elemento que estructuralmente permitía dejar el volumen de la vivienda suspendido sobre el nivel de la terraza.

143. Vista desde la terraza de la piscina.



El volumen quedaba inserto a medio caballo entre las dos terrazas más elevadas del solar. De este modo, el gran volumen se vinculaba directamente con los distintos niveles del terreno, existiendo una serie de accesos y salidas al exterior desde espacios tan diversos como el comedor, el estar y las habitaciones.

144. Vista de la Fachada Sur-Oeste desde la terraza mas elevada.



El charco, las piedras y la nueva vegetación eran elementos del paisajismo que apuntaban a mejorar el lugar en aquellos sectores con vistas menos favorecidas.

Esta exuberancia natural impuesta, servía para validar la propia naturaleza de la construcción, que tenía unas leyes propias, basadas en la economía de materiales, la precisión y una manera universal de resistir ante la solicitud de la fuerza de gravedad.

145. Vista de la Fachada Sur-Oeste desde la terraza de la planta baja.



En un episodio muy puntual de la obra, la estructura quedaba exenta, sin ningún tipo de justificación utilitaria que la sustentara. La justificación era en cambio de tipo visual: la continuidad de la estructura de acero entre las losas que sobresalían de los distintos planos de fachada permitió que el pequeño balcón de la fachada suroeste no asomara como una protuberancia dentro de un volumen. Tal hecho hubiera desentonado claramente dentro de la configuración sistemática que se perseguía.

En todo caso, la ausencia de utilidad en esta parte de la obra no hace más que demostrar el valor visual que los elementos constructivos adquirían a juicio de los arquitectos.

146. Vista de la terraza de la Fachada Sur-Oeste.



En esta parte de la obra, la poca sollicitación de la estructura permitió a los arquitectos prescindir de los pilares. Los aleros sobresalían así como grandes volados que diluían el límite exacto en donde comenzaba realmente el volumen. Y cuando aparecía el plano de cerramientos de la fachada, este lo hacía de forma matizada, creando una gama de materiales que respondían a una escala de opacidad: las placas de fibrocemento constituían la total opacidad; las religas metálicas eran el elemento de opacidad intermedia; y los cristales, con sus reflejos, el elemento de menor opacidad.

147. Vista de la Fachada Sur-Oeste desde la terraza mas elevada.



El recurso de las religas metálicas era una reproducción de lo que Craig Ellwood había realizado en su proyecto para el South Bay Bank de 1955-56 en la ciudad de Los Angeles, EE.UU. Más allá del evidente vínculo con la obra del norteamericano, las religas —que también cumplían una función de seguridad— aportaban un grado importante de desmaterialización a las fachadas. La densidad de su trama y el brillo propio del material suavizaban visualmente los planos de cerramientos.

148. Vista de la Fachada Nor-Oeste. Fotógrafo desconocido.

149. Vista de la Fachada Nor-Oeste.



156



Los paneles de vidrio armado también eran un recurso que Craig Ellwood había utilizado anteriormente en alguna de sus Case Study House. Era un material que aportaba un nuevo grado de opacidad a la amplia gama de cerramientos. Su fina constitución obedecía más bien a la de una mampara que permitía ver las siluetas y colores al otro lado. A este tipo de sutilezas daba cabida una obra cuya concepción se fundaba en una estructura tan clara.

En tal sentido también era notable la ausencia de apoyo en la esquina del volumen. La condición suspendida de dicha parte de la obra apuntaba a trascender estéticamente la estructura.

150. Vista de la Fachada Nor-Oeste.



Las superficies se desplazaban para moderar el gran tamaño que alcanzaba el volumen de la obra. La esquina de esta parte del volumen de la vivienda quedaba también suspendida, como una manera de aligerar la masa y crear relaciones espaciales de cara al espacio público.

El compacto volumen –casi un cubo– extendía su forma mediante los muros de hormigón y paneles de vidrio armado para delimitar arquitectónicamente el solar respecto de la vía pública. No había por tanto ningún tipo de concesión: cada aspecto, por secundario que fuese, era resuelto con la arquitectura que originaba el proceso de la obra.

151. Vista de la Fachada Sur-Oeste.



El volumen, en su cara más pública, sacaba partido arquitectónico de la condición escalonada del terreno. Por un lado, el porche del garage horadaba el volumen de tal manera que el escalonamiento quedaba manifestado espacialmente en la fachada.

A su vez el volumen, al tener sus dos extremos suspendidos, cobraba cierta independencia respecto del suelo, lo que acentuaba la repercusión de la topografía en la configuración de la fachada.

152. Vista de la Fachada Sur-Oeste. Fotógrafo desconocido.

153. Vista de la Fachada Sur-Oeste.



Era una arquitectura que estaba pensada para ser vista desde distancias lejanas y muy próximas. En otras palabras, era una arquitectura que podía ser reconocible con la mirada desde una amplia gama de proximidades.

Y según la lejanía o la proximidad, eran distintos los elementos que asomaban como configuradores de la forma: desde una lejanía eran las horizontales las que definían esta forma, luego la combinación entre verticales y horizontales, luego la relación entre planos y líneas, etc., hasta llegar al espacio intersticial definido por una nueva relación de verticales y horizontales que construían una escala de grises en el plano de fachada.

154. Vista de detalle de la Fachada Sur-Oeste.

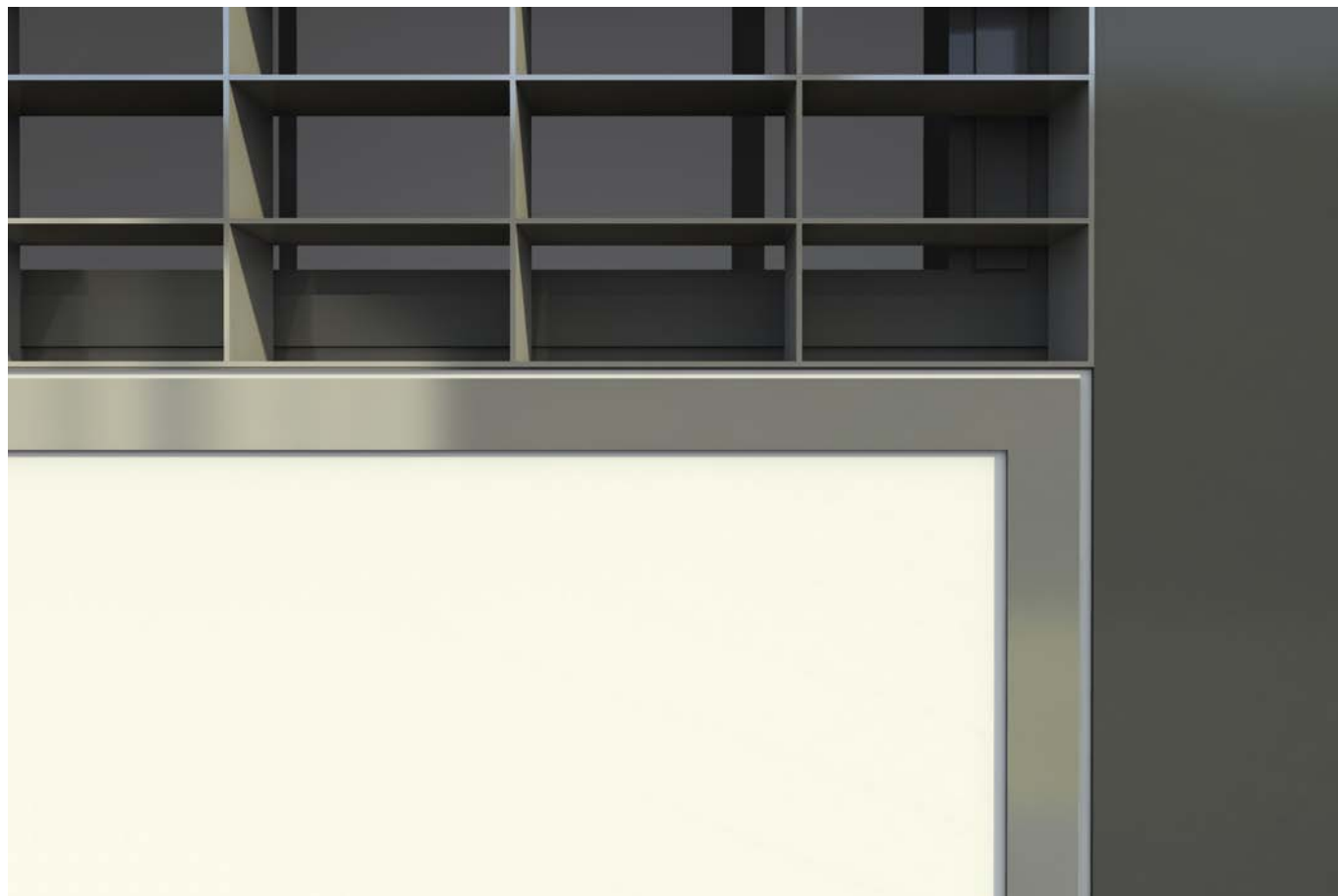
160



La construcción en seco implicaba una necesaria detención a la hora de solucionar el vínculo de las partes. La adhesión de partes, propia de esta técnica constructiva, traía implícita una mayor elaboración de la forma si se hace un contraste con la construcción en albañilería o en hormigón, por poner dos casos.

Fargas y Tous promovían la construcción en seco en acero no sólo porque era la técnica más avanzada en ese momento, sino también porque veían en ella una amplia gama de finas posibilidades estéticas.

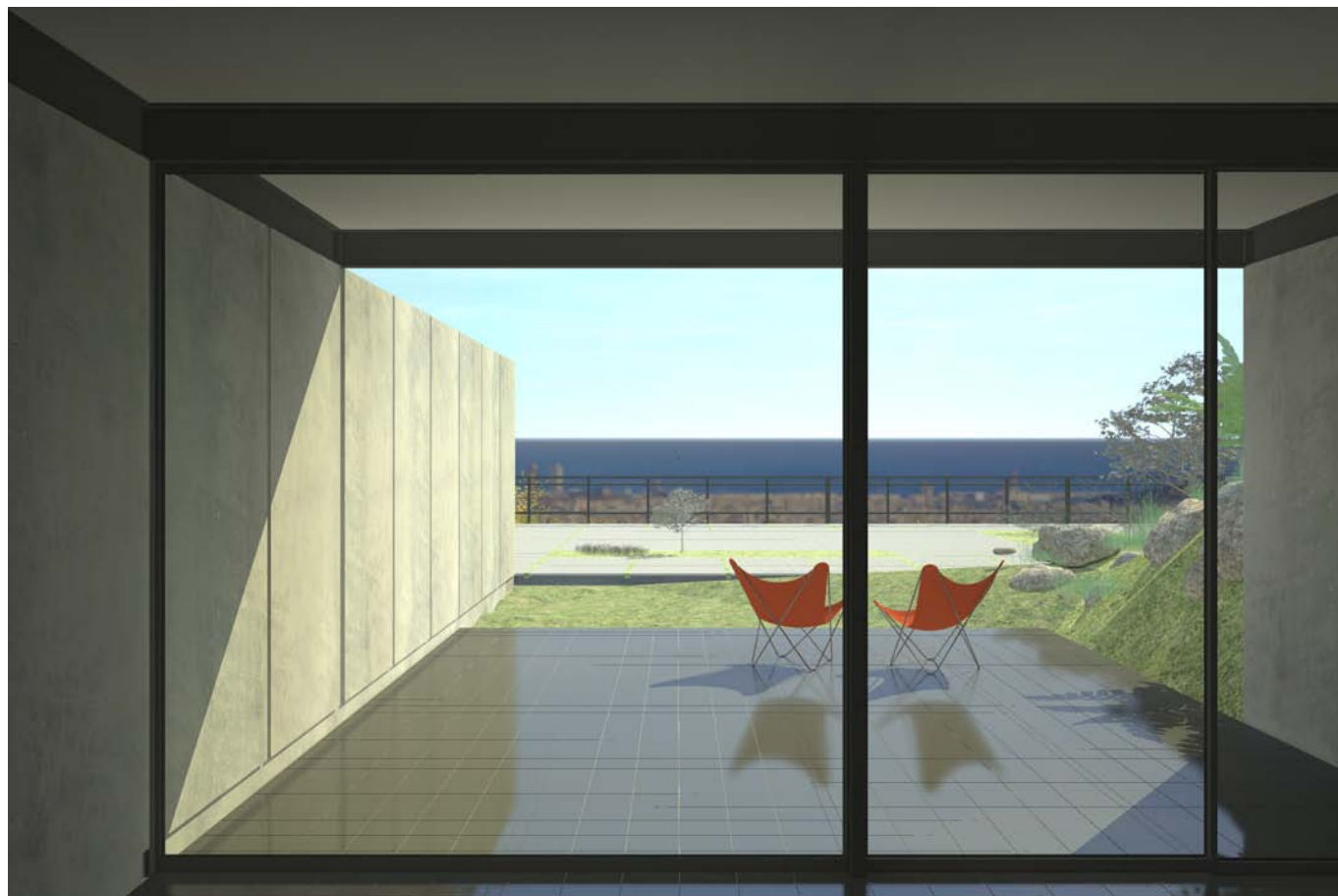
155. Vista de detalle de la Fachada Sur-Oeste.



La planta sótano —que, como se puede ver, estaba muy abierta al exterior— plasmaba la combinación de dos sistemas constructivos: hormigón armado y acero. Esta combinación se daba con facilidad, es decir, no había un encuentro forzado entre los elementos. Quedaba claro y, por tanto, se hacía entendible a la vista que los muros de hormigón servían de apoyo a la superpuesta estructura de acero.

La comprensión del medio construido, gracias a su claridad y sentido de facilitación de las tareas constructivas, era una constante en la experiencia del espacio de la Casa Ballbé.

156. Vista desde el interior de la planta sótano.



Era una arquitectura que se daba sin aspavientos, basada en órdenes constructivos claros y universales. Era también una arquitectura muy humana, en el sentido de que por medio del uso de la razón –condición propia de la especie humana– los elementos se ordenaban con el fin de producir espacios para el reposo, el estar, la reunión, el trabajar, la contemplación, etc.

Era una arquitectura que por su universalidad constructiva pertenecía al mundo, pero que al mismo tiempo, por su atención a un programa y un solar determinados, quedaba ligada al lugar.

157. Vista desde el porche de la planta sótano.



El patio interior, como centro de la organización de la planta, era desde el punto de vista utilitario un aporte importante de salubridad –iluminación y ventilación– para un espacio interior de grandes dimensiones.

El patio, que por su vegetación adquiría la connotación de pequeño jardín interior, no resultaba habitable. Solo permitía el acceso para su mantención. De este modo el patio o jardín tenía una condición de espacio negativo que ordenaba la planta en torno al perímetro del volumen.

158. Vista del vestíbulo. Francesc Català-Roca.

159. Vista del vestíbulo.



De alguna manera, las vistas al patio interior compensaban la mirada con las acaparadoras vistas hacia Barcelona y el Mediterráneo.

Por otro lado, el patio interior y el espacio de doble altura tenían las mismas dimensiones tanto en planta como en elevación. Si el patio interior era un espacio negativo –por su no ocupación– la doble altura era el espacio positivo que tenía la capacidad de vincular visual y vivencialmente la mayoría de los espacios de la casa.

En definitiva, el patio interior atendía al orden general de la planta, mientras que la doble altura atendía a la organización interna de los recintos.

160. Vista del patio interior desde el espacio de doble altura.



En muchas partes de la obra, el cambio de la intemperie a la temperie era muy leve. En la habitación de los huéspedes, por ejemplo, tanto el techo como el suelo se extendían entre el interior y el exterior sin variar su constitución material ni su forma. Los dos módulos de abertura –criterio utilizado para todas las habitaciones– se ubicaban en uno de los vértices del recinto, permitiendo que todo el paisaje cercano y lejano quedara muy integrado al interior de la habitación.

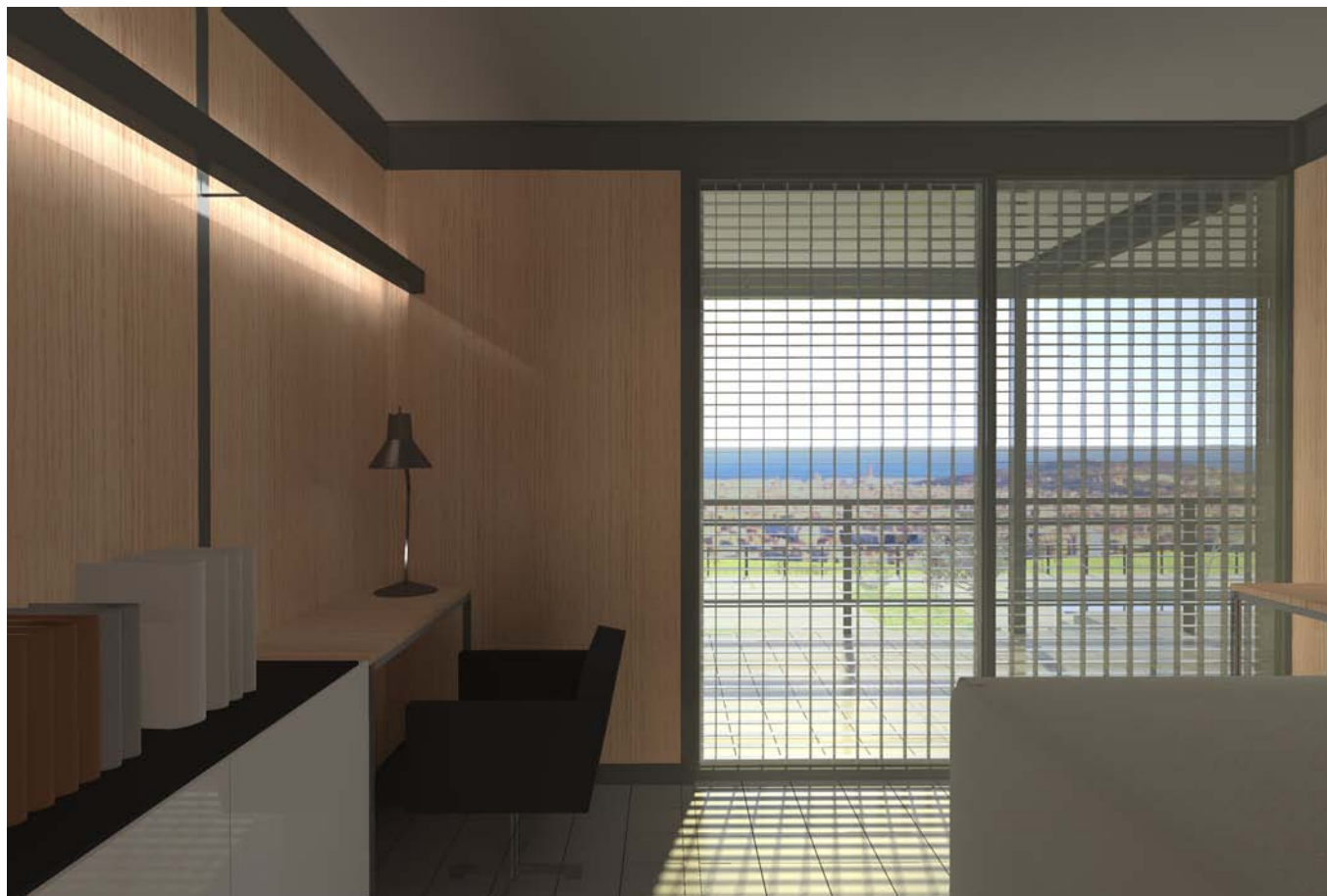
161. Vista desde la habitación de los huéspedes. Planta baja.

166



El criterio utilizado en todas las habitaciones, aquel criterio que dejaba dos módulos vidriados y apegados a uno de los vértices del espacio, permitía que la iluminación natural recayera siempre sobre un plano vertical y, por otro lado, generaba una zona de iluminación más indirecta que servía para ubicar las áreas de estudio o de trabajo.

162. Vista de una de las habitaciones de los hijos. Planta baja.



Había un intento por equilibrar la proporción de aberturas con la proporción de planos ciegos. Tanto el atrayente exterior como la intensa realidad material y espacial de la obra, se manifestaban segmentada y proporcionalmente desde el espacio interior. Así, ni el exterior ni el interior se agotaban en sí mismos, sino que se complementaban equilibradamente.

En general, la noción de equilibrio en la Casa Ballbé es un principio que está presente en toda la obra. Ningún criterio sobrepasaba a otro y todo estaba en una adecuada tensión. Esto se traducía en una elegancia que provenía de lo más profundo de su constitución como forma.

163. Vista desde el espacio de doble altura.



En torno al espacio de doble altura predominaban las aberturas. Las líneas de la estructura y la carpintería eran las que principalmente definían este espacio de gran riqueza tridimensional.

La escalera, que era de una gran simplicidad y ligereza, se apegaba al único plano totalmente cerrado del espacio, cediendo todo el protagonismo al vacío que se producía entre las dos plantas.

164. Vista desde el espacio de doble altura.



La densidad de la estructura permitió, en algunos puntos de la obra, que no se dispusiera de pilares. En el caso que abajo se muestra, se buscó prescindir del pilar para así dejar un espacio diáfano en la planta baja. El ancho del pilar ausente quedaba marcado en el antepecho interior que separaba el espacio de estar de la doble altura. De este modo el sistema prevalecía por sobre el rol estructural o utilitario de los elementos.

165. Vista desde el rellano de la escalera.



La abertura del suelo dejaba al corredor exterior en una condición de pasarela o puente. Este espacio –que era el lugar desde donde mejor se podían apreciar las vistas a la ciudad– era una conexión alternativa entre la habitación de los padres y los espacios de estar de la planta piso, que principalmente utilizaban los propietarios de la casa.

No es difícil imaginar que este espacio, en las épocas del año con temperaturas más elevadas, podía aumentar fácilmente su intensidad de uso, mientras que en las épocas más frías el paso entre habitación y estar se daba por el circuito interior.

166. Vista desde el estar de la planta piso.



Al igual que en la Casa Mestre, la chimenea se convertía en un elemento que marcaba un acento dentro del espacio interior. Pero a diferencia de la casa del Empordà, la chimenea de la Casa Ballbé alcanzaba un grado de abstracción tal que podía confundirse con un mueble o una obra escultórica. En realidad era un poco de todo. Aparte de cumplir con su función climatizadora del ambiente, la chimenea de neoplástica configuración hacía de soporte de unas obras de arte, alguna vegetación y otros artículos decorativos.

Su principal función consistía en separar parcialmente los dos espacios de estar, permitiendo la manipulación del hogar de la chimenea desde ambos espacios.

167. Vista desde uno de los espacios de estar de la planta piso.



Desde el comedor se podía ver el mayor continuo espacial de toda la vivienda. Era una sucesión de espacios levemente diferenciados, que tenían como fondo una magnífica vista panorámica de la ciudad de Barcelona.

Por otro lado, la chimenea era atravesada en su parte superior por una larga bandeja de luces de singular forma. Dejando de lado el juicio sobre si este elemento caía o no en la gratuidad formal, se puede decir que era valioso como aporte a la acentuación de la direccionalidad del espacio.

168. Vista desde el comedor de la planta piso.



V. FABRICA DALLANT. 1962-1963.



CONTINUIDAD EXTERIOR - INTERIOR.

176 La Fábrica Dallant se dedicaba a la elaboración de esencias solubles, aceites esenciales y concentrados para alimentos y bebidas. Sus instalaciones se construyeron en un polígono industrial ubicado en la pequeña localidad de Sant Feliu del Llobregat, más específicamente en el kilómetro 611 de la antigua carretera nº II que iba de Madrid a Francia.

El solar en el que se emplazó la obra era un rectángulo de 30 x 77,5 m, que parte de un grupo de propiedades que la empresa Dallant S.A. poseía en Sant Feliu. El sentido longitudinal del solar estaba levemente desalineado con la orientación solar este-oeste. El acceso desde la carretera se daba en su extremo este, mientras que por el extremo oeste existía un acceso al resto de las propiedades de la empresa. Hacia el lado norte existía una nave industrial de importantes dimensiones, que obstruía cualquier visión de lo que ocurriese hacia ese lado del terreno. Lo contrario se registraba del lado sur, que era totalmente llano, sin ningún tipo de construcción en sus proximidades.

La inserción de la fábrica en el lugar constaba básicamente de dos volúmenes autónomos. El edificio principal, que tenía unas dimensiones en planta baja de 18,75 x 25 m, contenía las principales actividades administrativas y de fabricación. El edificio menor, de 18,75 x 6,25 m, cobijaba la caldera y todos los líquidos y actividades que pudieran revestir un riesgo para el personal de la empresa. Ambos edificios se hallaban separados físicamente, aunque bajo el nivel del suelo estaban conectados por medio de una galería visitable, cuya función era la conducción de líquidos,

vapor, electricidad y otras instalaciones.

El edificio principal se ubicaba prácticamente al centro del solar, y por sus dimensiones lograba seccionar el predio creando dos patios: uno hacia la carretera (que era un espacio previo al acceso de la fábrica) y un patio posterior (oculto respecto de la visión desde la calle), donde se realizaban maniobras de trabajo y almacenaje.

Toda la disposición de los volúmenes estaba condicionada por un módulo estructural que surgía de la consideración previa de la propia complejidad interna de la obra. Para precisar las proporciones y la ubicación exacta de los edificios en el lugar, los arquitectos necesitaban tener claridad sobre la dimensión estructural de la obra, dado que sería en esta dimensión sobre la que se apoyarían prácticamente todas las decisiones del proyecto, incluyendo el emplazamiento.

Es así como desde el límite oeste del terreno se proyectó una trama de 3 x 9 módulos de 6,25 x 6,25 m, distancia a eje que tendrían los pilares de acero del edificio principal. De este modo la dimensión de los edificios se podía sintetizar en módulos: 3 x 4 módulos para el edificio principal y 1 x 3 módulos para el edificio de la caldera. Ambos separados por un módulo.

A diferencia de la Casa Ballbé, en donde la intervención se extendía sobre el solar, en la Fábrica Dallant los volúmenes se posicionaban puntualmente en el terreno, como si de islas se trataran. Los edificios no prolongaban su forma más allá de los límites que fijaba la modulación autoimpuesta.

La configuración del espacio exterior recaía por tanto casi exclusivamente en la dimensión y en la posición que los dos volúmenes asumían en el espacio; actitud que, como se irá viendo, era verificable en todas las escalas de la obra.

Dentro de esta rotundidad con que los edificios definían los nuevos espacios del lugar, existían algunas acciones que apuntaban a permeabilizar la relación exterior-interior, sobre todo en el edificio principal.

En primer lugar, la planta baja del edificio dedicado a la elaboración de los productos era en gran parte acristalada. A su vez, la línea de cerramientos de esta planta estaba retranqueada respecto del perímetro del volumen 2,5 m, lo que dejaba a los pilares de acero en el exterior y en una posición intermedia entre el contorno del volumen y el paño de carpintería de acero y vidrio. Todo este conjunto de desplazamientos en el perímetro de la planta baja creaba un espacio intermedio que era homogéneo en toda la obra, donde los distintos accesos al edificio se destacaban por la simple relación entre una escalera de acero de cinco peldaños y una puerta de doble hoja de perfiles de acero de color más oscuro que el de los montantes.

Así, el espacio de relación continuo y homogéneo en las cuatro caras de la planta atendía a un entorno de características neutras y en proceso de transformación. La vaguedad del entorno quedaba reflejada en la configuración abierta de la planta baja.

Guardando todo tipo de proporciones, este tipo de permeabilidad en la planta baja tiene su referente más claro

en muchas de las plantas bajas de los edificios de media y gran altura que realizó Mies Van der Rohe. Si bien Fargas y Tous nunca dijeron ser grandes admiradores de la obra de Mies, es posible apreciar unos rasgos formales muy similares entre la planta baja de la Fábrica Dallant y obras como los Lake Shore Drive Apartments, el Seagram Building o el Federal Center de Chicago, realizadas por el maestro alemán. Es prudente aclarar que se trata de similitudes respecto a la manera en que se aborda la relación exterior-interior, donde la continuidad del plano horizontal del suelo exterior no se ve mayormente interrumpida en el momento de la intersección con el volumen que se posa sobre él. Fargas y Tous, a diferencia de Mies, dejaban los pilares de acero retranqueados respecto del plano de fachada, lo que acentuaba la percepción de un volumen suspendido sobre el suelo del lugar. Otro matiz respecto de la obra miesiana es la leve elevación de la losa de la planta baja permitía el acceso de iluminación y ventilación natural al espacio de la planta sótano. Esta decisión, por lo demás justificada, contribuía también a la conformación de una mayor tridimensionalidad en el espacio de acceso, en el sentido que tal espacio no era inmediato sino marcado por instancias sutiles y diversas.

La Fábrica Dallant se ubicaba en la pequeña localidad de Sant Feliu del Llobregat, más específicamente en el kilómetro 611 de la antigua carretera nº II que iba de Madrid a Francia.

Como muestra la imagen del año 1956, la densidad constructiva en torno al lugar en donde se emplazó la fábrica era muy baja. A partir de los años 60 se produce un impulso de la construcción que condicionaría un entorno cambiante e indeterminado, en el cual Fargas y Tous tuvieron que emplazar el edificio.

169. Ubicación de la Fabrica Dallant respecto de la ciudad de Barcelona. Como referencia: Estadio Camp Nou y la Avenida Diagonal en la parte superior derecha. Ortofoto del año 1956.

178

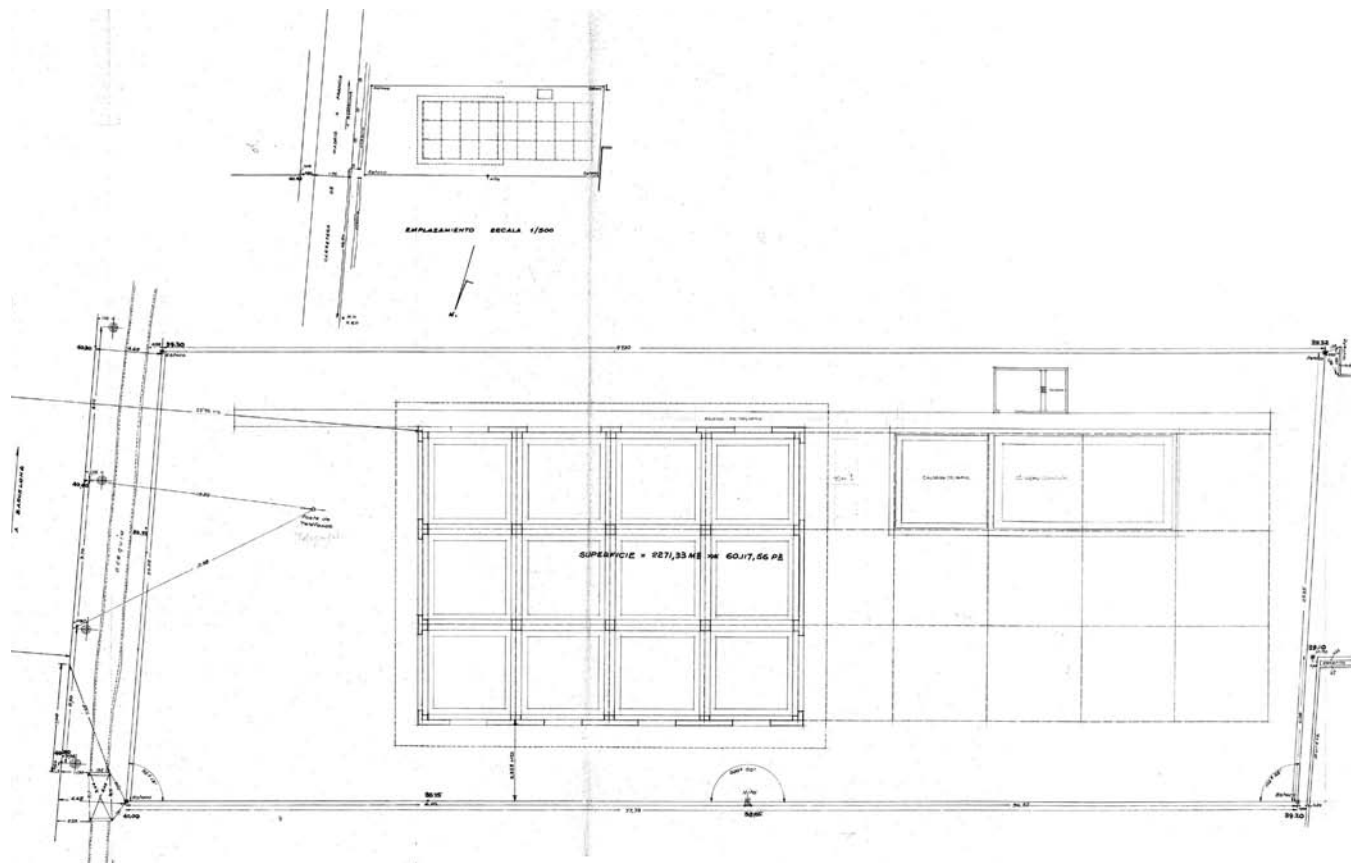


El solar era un polígono prácticamente regular de 30 x 77,5 m, que a su vez era parte de un grupo de propiedades que la empresa Dallant S.A. poseía en Sant Feliu.

Considerando los distanciamientos que la normativa fijaba (5 m), se trazó una trama compuesta por módulos de 6,25 x 6,25 m; medida previamente estudiada y que correspondía a la distancia que tendrían todos los pilares de acero de la obra.

Había por tanto una atadura entre los planteamientos formales generales del emplazamiento y las precisiones constructivas propias de la edificación.

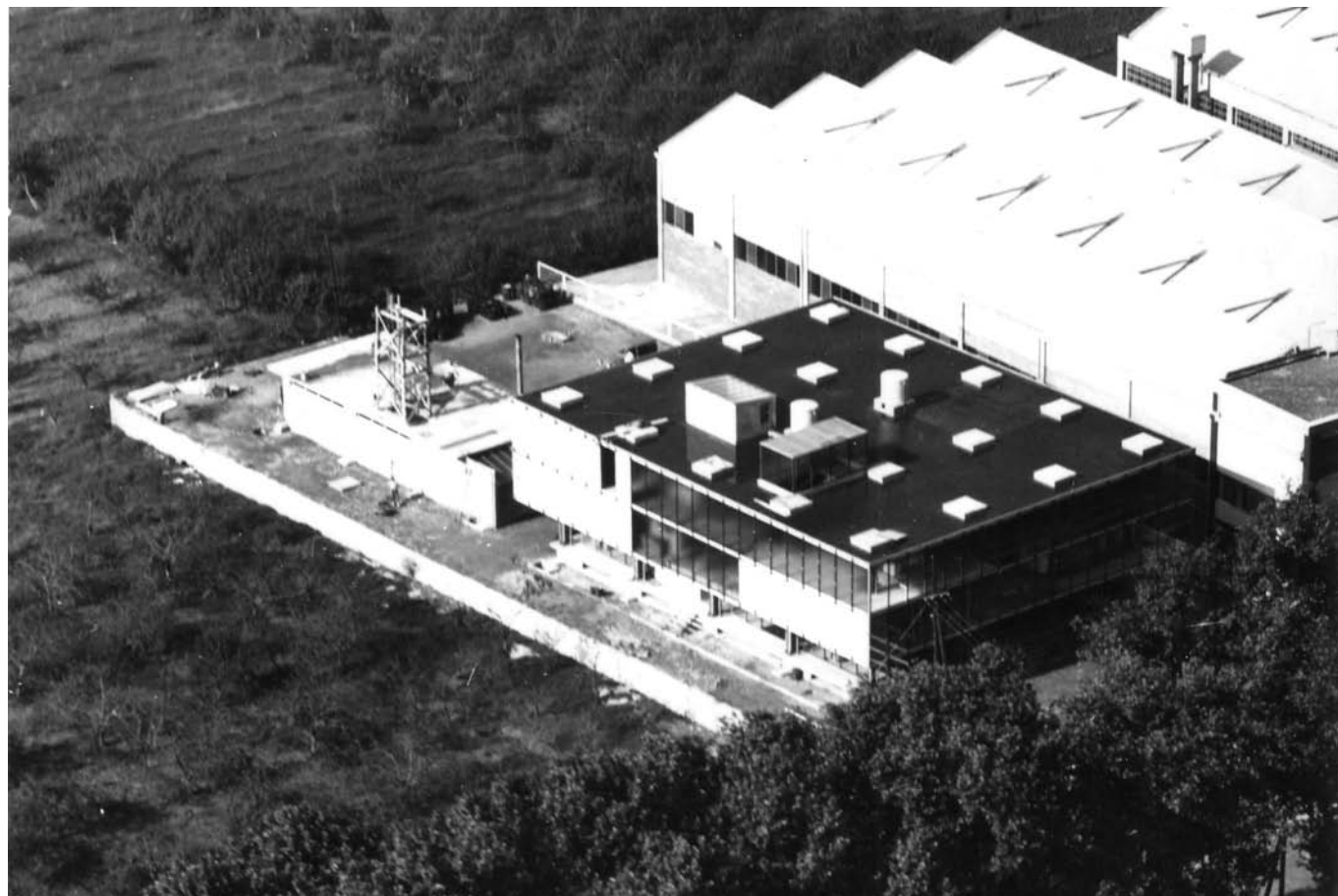
170. Esquema de modulación y plano de emplazamiento.



Tanto el pequeño edificio de la caldera como el destacado edificio dedicado a la elaboración de los productos se posicionaban en el lugar de forma aislada, sin ningún elemento físico que los vinculara concretamente entre ellos, ni tampoco con otros elementos exteriores.

El edificio mayor se ubicaba prácticamente en el centro del rectángulo, seccionando el solar en dos patios: uno hacia la carretera —que actuaba como antesala al ingreso a la fábrica y que con el tiempo terminó siendo una zona de aparcamiento— y un patio posterior enfocado a las manobras y abastecimiento de la fábrica.

171. Vista aérea de la Fábrica Dallant.



Hacia el lado norte, la fábrica colindaba con una serie de naves industriales de gran altura y extensión; en cambio hacia los lados sur y oeste el edificio industrial lo hacía con una gran superficie llana, libre de cualquier construcción.

La frondosidad de la arboleda que remarcaba a la carretera fortalecía la presencia de un escenario que en esos momentos se debatía entre lo rural y lo industrial.

La configuración abierta del edificio —en el sentido que se trataba básicamente de una estructura clara y expuesta— aportaba la flexibilidad necesaria para asimilar los cambios que el entorno y la propia empresa tendrían.

172. Vista desde la carretera.



De una misma modulación surgían dos edificios completamente distintos. En primer lugar, la materialidad de hormigón armado del pequeño edificio para la caldera daba pie a una arquitectura más robusta, constituida a base de planos y grandes ventanales, en oposición a la ligereza vectorial que ofrecía el principal edificio de la fábrica.

Las diferencias entre uno y otro quedaban reguladas por la relación de medidas y proporciones que ambos edificios compartían.

173. Vista desde el patio de maniobra.



La permeabilidad en las cuatro caras de la plana baja era un recurso más bien propio –en cuanto a la relación con el espacio público– de todos los edificios de mediana y gran altura que Mies van der Rohe realizó en los Estados Unidos.

La vocación de edificio público en un espacio privado hacía primar sus bondades como edificio por sobre el uso industrial desde el que se había gestado. En imágenes como la de abajo, es posible imaginar que esta obra pudiera haber sido un edificio de oficinas, una biblioteca o cualquier otra institución.

174. Chicago Federal Center. Chicago, U.S.A. 1959. Mies van der Rohe.
175. Vista desde el acceso principal.



REFINAMIENTO CONSTRUCTIVO.

184 La modulación de 6,25 m que jugó un rol tan importante en el dimensionado e implantación de los edificios en el lugar, debe su origen a una modulación más pormenorizada de la solución de cerramientos exteriores que cubrirían todo el perímetro de la obra. Los arquitectos convinieron, al igual que en la Casa Ballbé, una modulación para los paneles de cerramiento de 1,20 m, más 0,05 m de junta entre panel y panel. Los 6,25 m eran en definitiva el resultado de la sumatoria de 5 paneles más 5 franjas de junta, que sería el número de elementos que habría entre cada uno de los pilares de acero.

Con respecto a la relación entre pilares y cerramientos cabe precisar que el desplazamiento que existía entre ambos —en el sentido que no compartían el mismo plano de fachada— venía dado por el cálculo estructural que determinó una variación en las secciones de los pilares en cada una de las plantas. Es así como en la planta baja los pilares de acero laminado tenían una sección de 25 x 25 cm, los de la planta primera 20 x 20 cm, y los de la planta segunda 15 x 15 cm. En vez de homogeneizar la sección de los pilares en todas las plantas, los arquitectos optaron por la solución más isoestática, la que a su vez —por las variaciones en la dimensión de los pilares— implicaba independizar los planos de cerramiento respecto de la estructura que los antecedía.

De este modo, y a diferencia de la Casa Ballbé, en la fábrica Dallant se lograba una solución estructural no literal, y por tanto con una mayor profundidad de los planos que guiaban la forma de toda la obra.

La estructura horizontal, por su parte, estaba formada por losas de hormigón, armadas ortogonalmente en las dos direcciones por mallas soldadas de acero especial. Cabe destacar que el cálculo estructural de las losas y de todo el edificio lo realizó personalmente Enric Tous, siguiendo las normas del Instituto Central para la Investigación de Construcciones Industriales de la U.R.S.S.

Como vínculos entre las estructuras vertical y horizontal se dispusieron unos elaborados e inéditos capiteles compuestos por dos placas de acero, que abrazaban a la losa tanto por arriba como por abajo, y que evitaban el aumento de la sección de los pilares a la manera de los techos fungiformes. Esta solución permitió también realizar cuatro perforaciones en cada uno de los capiteles, de manera que se permitiera el paso de los conductos de líquidos, electricidad, vapor, etc.

Como los procesos de elaboración de los productos aún no estaban del todo consolidados, se dispuso al interior del edificio un espacio de doble altura entre la planta primera y la planta segunda, de tal modo que la futura maquinaria de mayor altura que la empresa necesitara, pudiera ser incluida sin problemas al interior de la fábrica. Los pilares de acero de este espacio quedaban totalmente descubiertos, para lo que fue necesario colocar unas vigas de acero que ejercían la función de arriostramiento, evitando el posible pandeo de los pilares.

Por razones circunstanciales al programa, el proyecto no materializó todo el volumen que la normativa urbanística

del lugar le permitía. A este motivo, y de cara a la futura construcción de una planta más, se debió que la estructura fuese calculada para poder resistir la construcción de todo el volumen edificable permitido. De aquí también surgió la peculiaridad de la solución de la cubierta, que fue aislada térmicamente mediante la acumulación permanente de agua sobre su superficie. Los remates de los pilares en la cubierta fueron protegidos del agua por medio de casetones de obra en donde a futuro se podrían empalmar los nuevos pilares.

Por otro lado, la modulación esencial del proyecto se manifestaba de forma evidente en la solución de los ya mencionados cerramientos. Lo relevante de estos elementos venía dado por la realización inédita de muro cortina, que a su vez contenía una serie de valores visuales que terminaron por caracterizar en gran medida al edificio. La escasez de alternativas constructivas que ofrecía la industria de la construcción española en esos años, llevó a Fargas y Tous a improvisar la utilización de perfiles metálicos tipo omegas como montantes verticales que sostenían a los paneles de fibrocemento, vidrio transparente y vidrio antisolar. La diversidad de paneles quedaba sujeta a dichos montantes por medio de la compresión puntual que realizaban unas pocas pletinas cuadradas sobre las alas de las omegas.

La forma ahuecada de las omegas fue aprovechada por los arquitectos para contribuir a una conformación aún más ligera de los planos de fachada. La cara abierta del perfil se orientaba hacia el exterior de tal manera que entre panel y

panel aparecía una franja de 5 cm de aire, que adelantaba todo el tinglado respecto de los cantos de las losas y al mismo tiempo creaba una refinada sombra vertical que daba cuerpo a un paramento en sí mismo muy delgado.

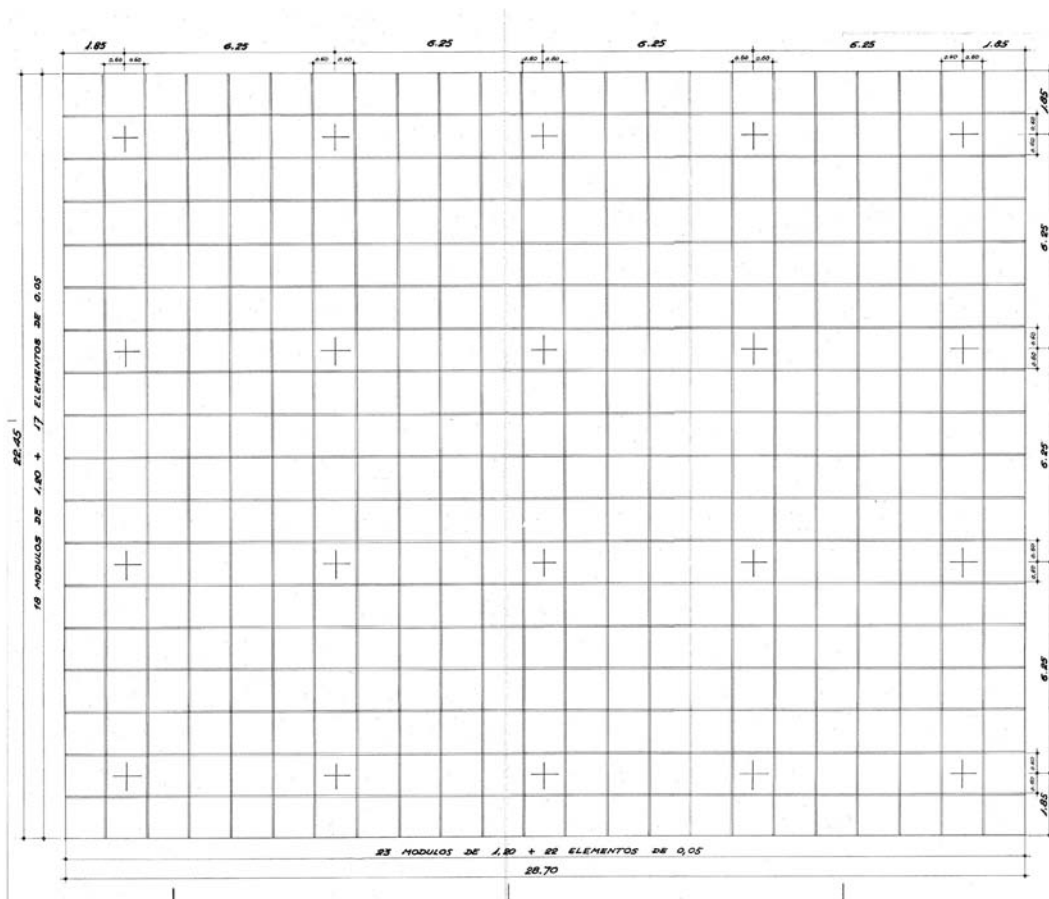
Al comparar el singular muro cortina planteado por Fargas y Tous con los paradigmáticos muros cortina de Mies Van der Rohe, salta a la vista en primer lugar la sencillez de los medios que los arquitectos tuvieron que gestionar para, por un lado, crear una solución de cerramiento simple y, al mismo tiempo, dotada de un alto grado de refinamiento estético. Los cuestionamientos técnicos de la solución, en cuanto a que esta provocaba algunos puentes térmicos, se ven ampliamente reducidos al sopesar el resultado visual obtenido con los elementos constructivos utilizados, muchos de ellos ajenos al mundo de la construcción y en su mayoría aplicados de forma no convencional. A esto último habría que agregar el muy bajo costo logrado; condición presupuestaria que afectaba no sólo a los cerramientos sino que a toda la edificación.

Volviendo a la comparación con la obra de Mies, cobra interés el sentido inverso con el que ejecutaron los arquitectos barceloneses su muro cortina. Mies, como sabemos, arriostraba el plano de fachada con la introducción de montantes tipo IPE que sobresalían hacia el exterior creando extensas franjas verticales “convexas”. En la Fábrica Dallant, en cambio, la solución de perfiles omegas venía a representar una manifestación “cóncava” de las inevitables verticales que este tipo de recurso constructivo conlleva.

El módulo de 6,25 m, que en el plano de emplazamiento figuraba como estructurante de la obra, era consecuencia de la dimensión de los paneles de cerramiento exterior que, tal como en la Casa Ballbé, correspondían a un módulo de 1,2 m y un espacio de junta de 0,05 m.

Los arquitectos confeccionaron un plano de modulación, en donde aparte de existir cotas métricas, había cotas modulares. Aquí se señalaba con gran sentido de síntesis que un plano de fachada medía 18 módulos de 1,2 m + 17 elementos de 0,05 m; y el otro, 23 módulos de 1,2 m + 22 elementos de 0,05 m.

176. Planta de módulos.

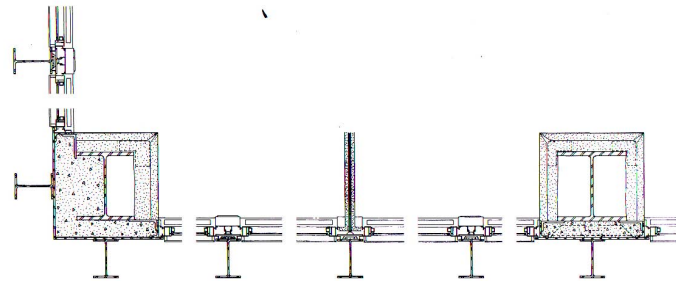
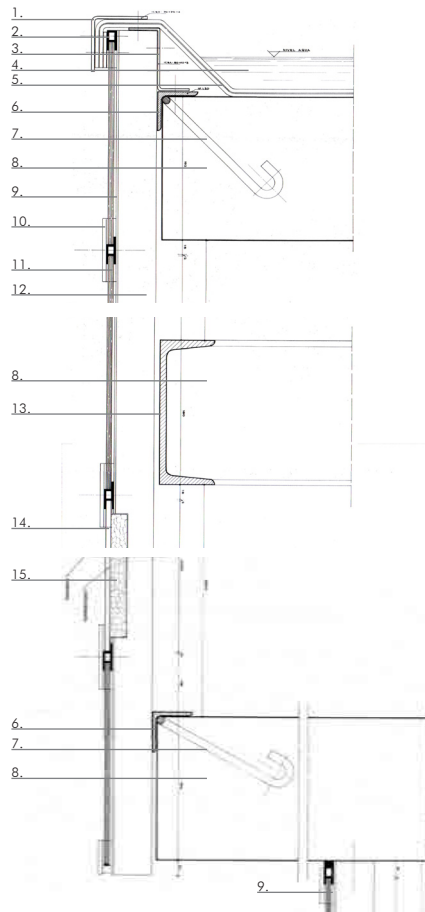


La sencilla y austera solución de muro cortina que Fargas y Tous llevaron a cabo en la Fábrica Dallant, se constituía de manera inversa a los sofisticados y paradigmáticos muros cortina de Mies van der Rohe. Los perfiles IPE que rigidizaban verticalmente los paños de vidrio de los edificios de Mies se manifestaban de modo "convexo" hacia el exterior, mientras que los montantes verticales de perfiles omegas de la fábrica de Sant Feliu se mostraban de manera "cóncava".

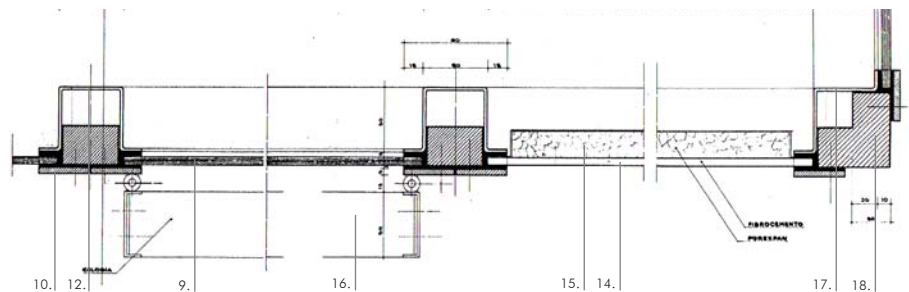
177. Sección constructiva horizontal, Lake Shore Drive Apartments. Chicago, U.S.A. 1948-51. Mies van der Rohe.

178. Sección constructiva vertical.

179. Sección constructiva horizontal.

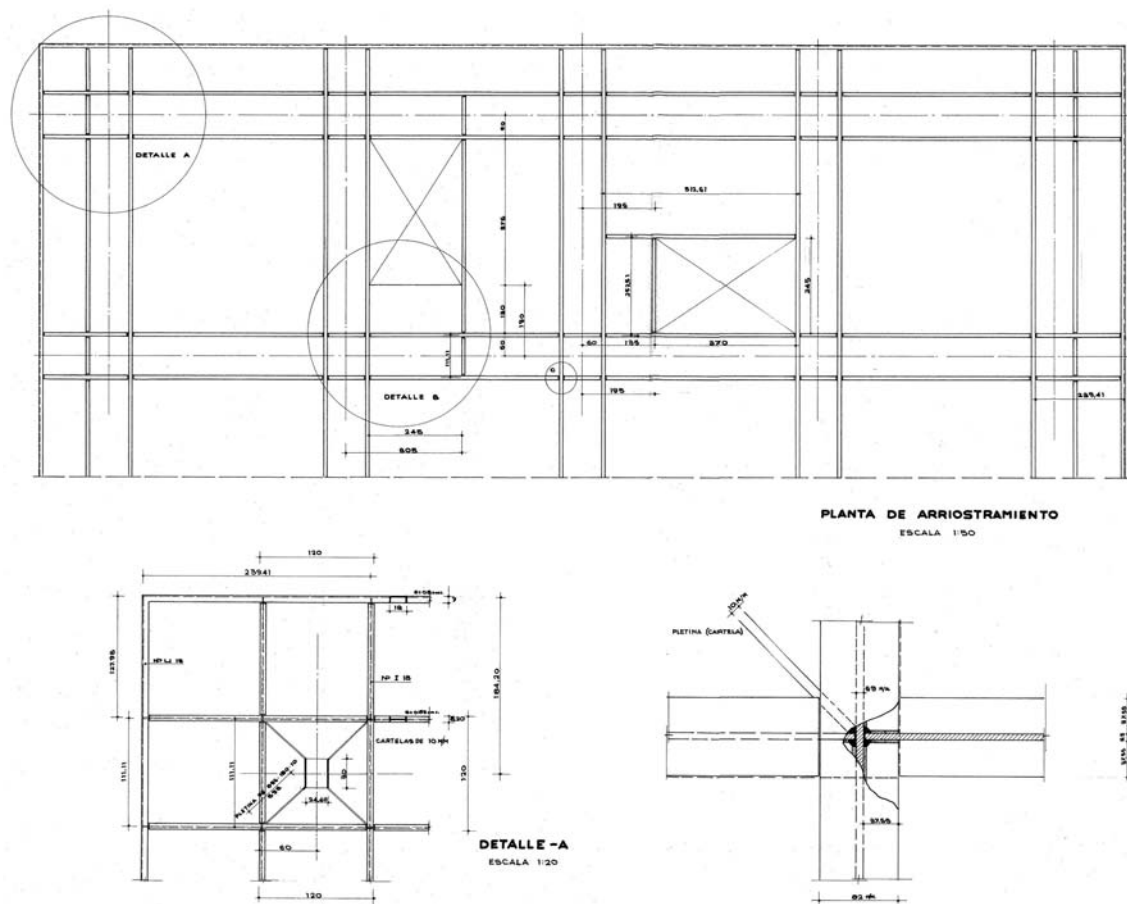


1. ICSA 70x70x4
2. Perfil sujeción del cristal
3. ICSA 80x80x3
4. Capa de agua
5. Lámina impermeable
6. NP L 50x50x5
7. Anclaje de ángulo O10
8. Losa de hormigón armado
9. Luna pulida
10. Grapa de sujeción de cristal
11. Junta elástica
12. Perfil omega 50x50 mm
13. Perfil UPN 18
14. Placa de fibrocemento
15. Aislante Porexpan
16. Celosía
17. Perfil remate esquina
18. Montante metálico esquina



188

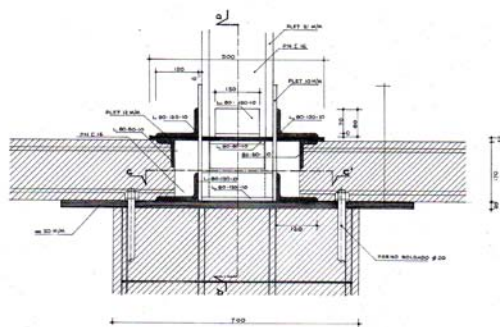
180. Planta y detalle de arriostramientos.



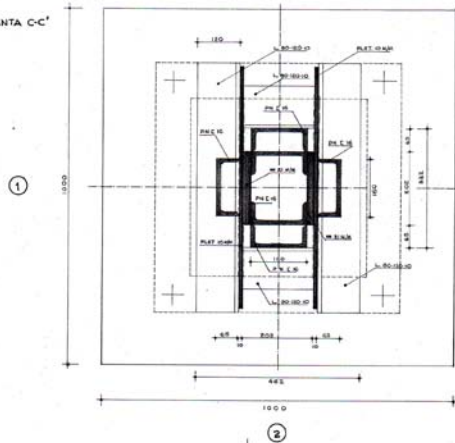
Se trataba por tanto de una estructura mixta que encarnaba literalmente la vectorialidad del viaje de las fuerzas hacia el suelo en que se apoyaba. A su vez, la esbeltez isoestática de sus elementos terminaba por convertir la propia estabilidad de la construcción en un valor arquitectónico.

189

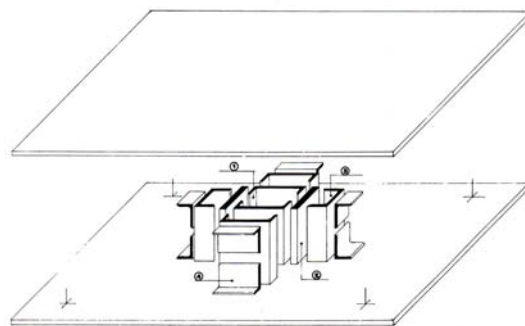
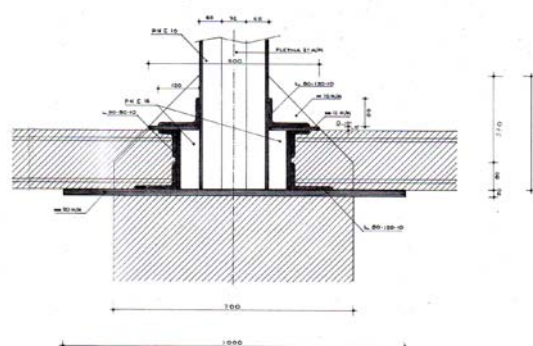
ALZADO (2)
NUDO DE UNIÓN CON PILAR DE HORMIGÓN



PLANTA C-C'



SECCIÓN D-D'



LA PLANTA MULTIFUNCIONAL

190

En el año 1953 el señor Daniel Hausmann fundó una pequeña empresa llamada Especialidades Dallant, que se dedicaba al estudio y la elaboración de extractos para la incipiente industria española de las bebidas carbónicas. Ese mismo año y, para realizar las primeras instalaciones de su empresa, el señor Hausmann se puso en contacto con los recién titulados arquitectos Josep Maria Fargas y Enric Tous para solicitar sus servicios en lo que sería su primer encargo. La conformidad del señor Hausmann con el trabajo realizado por los noveles arquitectos haría que, nueve años después, cuando la empresa ya había adquirido un importante desarrollo, les confiara la realización de las primeras instalaciones industriales de la empresa en Sant Feliu del Llobregat.

Los principales requerimientos del programa con que Fargas y Tous tuvieron que lidiar guardaban relación, fundamentalmente, con el ajustado presupuesto, las fuertes restricciones urbanísticas y la indeterminación de los procesos de elaboración de los productos de la fábrica. A esto habría que agregar que la ubicación del proyecto en plena cuenca del río Llobregat hacía que el nivel freático se encontrara a prácticamente un metro de la superficie.

Como respuesta a lo anterior, los arquitectos sacaron partido de su experiencia con una arquitectura organizada formalmente a partir de un módulo, en donde lo que realmente interesaba era la flexibilidad en la variación de la disposición de sus partes y, por tanto, el alto grado de libertad proyectual que se podía alcanzar con este tipo de

planteamiento¹.

El propio dibujo de las plantas reflejaba cómo un sistema modular a priori neutro permitía compartimentar el espacio interior sobre una base ordenadora que se conservaba intacta con las apariciones de tabiquería u otros elementos separadores. De este modo, el orden general de la obra se mostraba siempre superior a los elementos secundarios divisorios, que solamente daban cuerpo a una realidad funcional transitoria, además de encontrarse inscritos en unas condiciones espaciales que facilitaban su futura transformación.

Al ver los aseados dibujos de las plantas primera y segunda que los arquitectos realizaron, se puede apreciar con claridad que este orden general lo establecían básicamente los dos elementos inamovibles del edificio, como lo eran su estructura de pilares y los dos núcleos de comunicación vertical. Dichos núcleos verticales, al situarse hacia la cara sur del edificio, orientaban fuertemente al espacio interior, dejando una mínima área del edificio seccionada y una mayor cantidad de superficie libre, dispuesta para el flexible funcionamiento de la empresa.

Nuevamente aparece aquí como referencia la paradigmática obra de Mies. En gran parte de los edificios administrativos en altura que Mies realizó, el espacio interior se veía definido casi únicamente por la estructura de pilares y algunos núcleos de escaleras, ascensores, instalaciones y servicios, cuyos muros a su vez jugaban un rol fundamental en la capacidad resistente del edificio. Esencialmente se

1. "No es pues a nuestro juicio la prefabricación integral la única o más importante justificación del modulaje, como afirman los detractores sistemáticos de este sistema de proyección, sino la rapidez y facilidad de proyecto, replanteo, construcción, variación, ampliación y transformación en planta y alzado como reflejo constructivo de una industria aún no encauzada en unos moldes formales definidos".

Fargas, José María y Tous, Enríque. "Edificio industrial para Dallant, S.A". Barcelona: *Cuadernos de Arquitectura COACB*, 55 (1964): págs. 5-7.

2. "La evolución desde la separación de los elementos estructurales y espaciales de Barcelona hasta la superación definitiva de todos los apoyos interiores, pasando por el espacio multifuncional de la biblioteca y el edificio administrativo, había seguido un curso lógico y era típica de la metodología de trabajo de Mies van der Rohe".

Carter, Peter. Mies van der Rohe trabajando. Nueva York: Phaidon Press Limited. (1974): p. 81

trataba de una manera de configurar el espacio basada en la distribución ordenada y clara de llenos y vacíos. Los núcleos normalmente se concentraban en un sector de la planta, dejando las áreas libres necesarias para que en función de los requerimientos particulares de cada propietario se dispusieran los elementos de tabiquería y mobiliario más apropiados para cada situación.

Cabe recordar que este tipo de planta se suele reconocer con el nombre de planta libre. En cambio Peter Carter, en su consistente libro sobre la obra de Mies, hace una clara clasificación de los tipos de edificios, distinguiendo exclusivamente como edificios de planta libre únicamente a aquellos cuyo espacio interior estaba totalmente exento de cualquier apoyo estructural intermedio –Casa Farnsworth, Crown Hall y Neue Nationalgalerie por ejemplo–, y por tanto con una capacidad de flexibilidad y variación interior absolutas. En el caso de edificios de núcleos y pilares como el Seagram Building –o como la misma Fábrica Dallant–, Carter les atribuye la categoría de espacio multifuncional². La precisión es valiosa, puesto que permite comprender que el esquema estructural de la Fábrica Dallant representaba un estado de flexibilidad espacial intermedio, un estado que se debatía entre las interferencias producidas por los elementos estructurales y la búsqueda de una continuidad total en la superficie de planta.

Con respecto a la organización funcional del edificio cabe decir que, dado el tipo de producción de la fábrica, basado fundamentalmente en la conducción de líquidos, se

pudo plantear con cierta facilidad una línea de producción en vertical. El direccionamiento vertical del funcionamiento de la empresa –más propio de edificios administrativos– no era reconocible tan sólo por sus proporciones formales –que atendían también al eje horizontal–, sino más bien por una sumatoria de estratos que asumían distintos roles dentro del proceso de elaboración de los productos.

Como el terreno firme se encontraba a mucha profundidad, se utilizó un tipo de fundación hecha de jácenas invertidas de hormigón armado, dispuestas en las dos direcciones, dando forma a una planta sótano que servía para la ubicación de las cisternas de líquidos no inflamables y las salas de máquinas de los montacargas. En el resto de la planta sótano se ubicaba una vivienda para el vigilante –ventilada e iluminada de forma natural–, que contaba con tres habitaciones y una escalera independiente, comunicada directamente con la cocina-comedor que se encontraba en la planta baja.

Luego, la planta baja contaba con una leve tabiquería en la zona del acceso, compuesta de vidrio armado, que separaba dejando entrever difusamente las figuras de lo que había a uno y otro lado del vestíbulo del área administrativa, la cocina-comedor y el almacén de productos terminados.

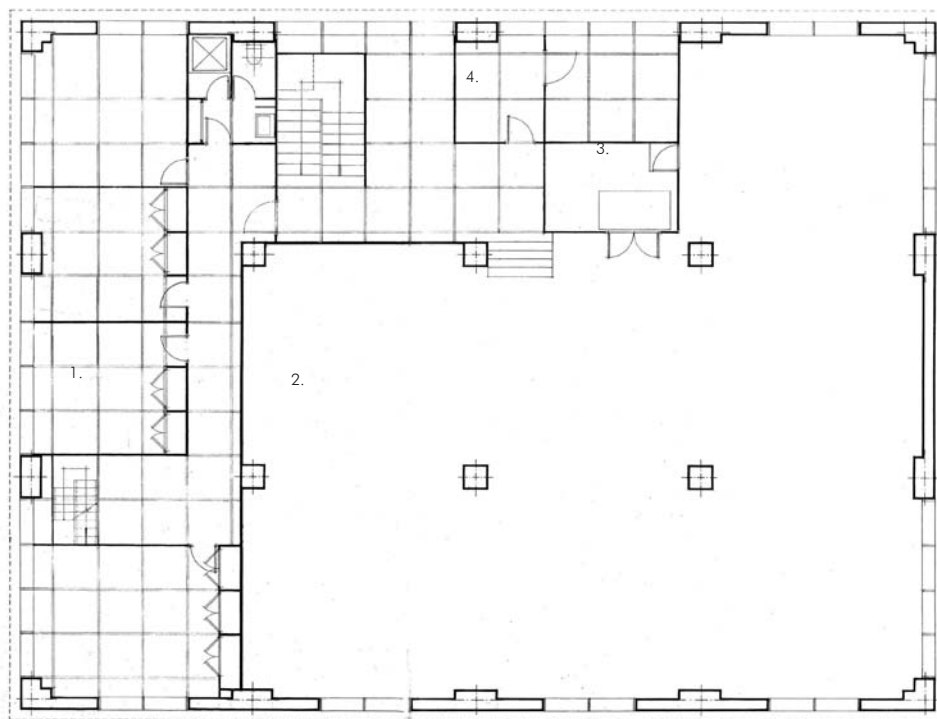
Y por último la planta piso y su altillo, carentes de tabiquería, que se destinaban íntegramente a la fabricación de los productos químicos.

Curiosamente, la planta sótano albergaba una vivienda para el vigilante. En la parte superior existían unas pequeñas pero alargadas ventanas que permitían la iluminación y ventilación natural de un espacio doméstico que a todas luces se daba en condiciones muy forzadas.

La mayor cantidad de superficie de la planta se destinaba al almacenaje de materias primas, lo que guardaba un vínculo directo con el montacargas.

A un costado de la escalera existían unas cámaras frigoríficas con un recinto para grupo de compresores, bombas e instalación eléctrica de alta y baja tensión.

182. Planta Sótano.

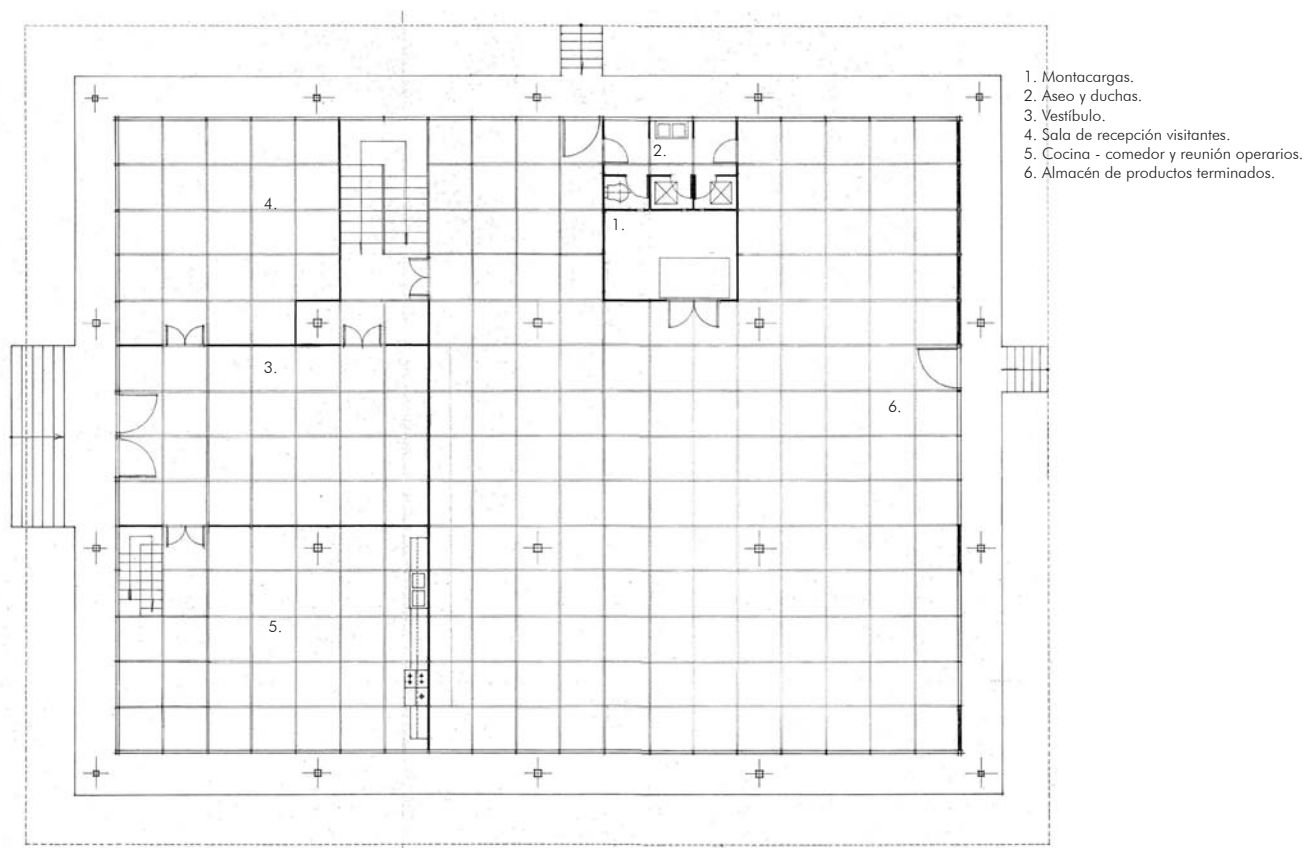


1. Vivienda vigilante.
2. Almacén e instalaciones.
3. Montacargas.
4. Cámara frigorífica.

Hacia el lado de la carretera, y tomando el núcleo de la escalera como referencia, se dispuso en la planta baja el vestíbulo de acceso, una sala de recepción de los visitantes y una cocina-comedor que servía también como sala de reuniones de los operarios de la fábrica. Estos tres recintos estaban separados por una tabiquería compuesta por paneles de vidrio armado que creaban una visión difusa de lo que ocurría a uno y otro lado.

Más de la mitad de la superficie se destinaba al almacenaje de productos terminados, lo que contaba a su vez con un pequeño muelle de carga y descarga en el patio posterior.

183. Planta Baja.

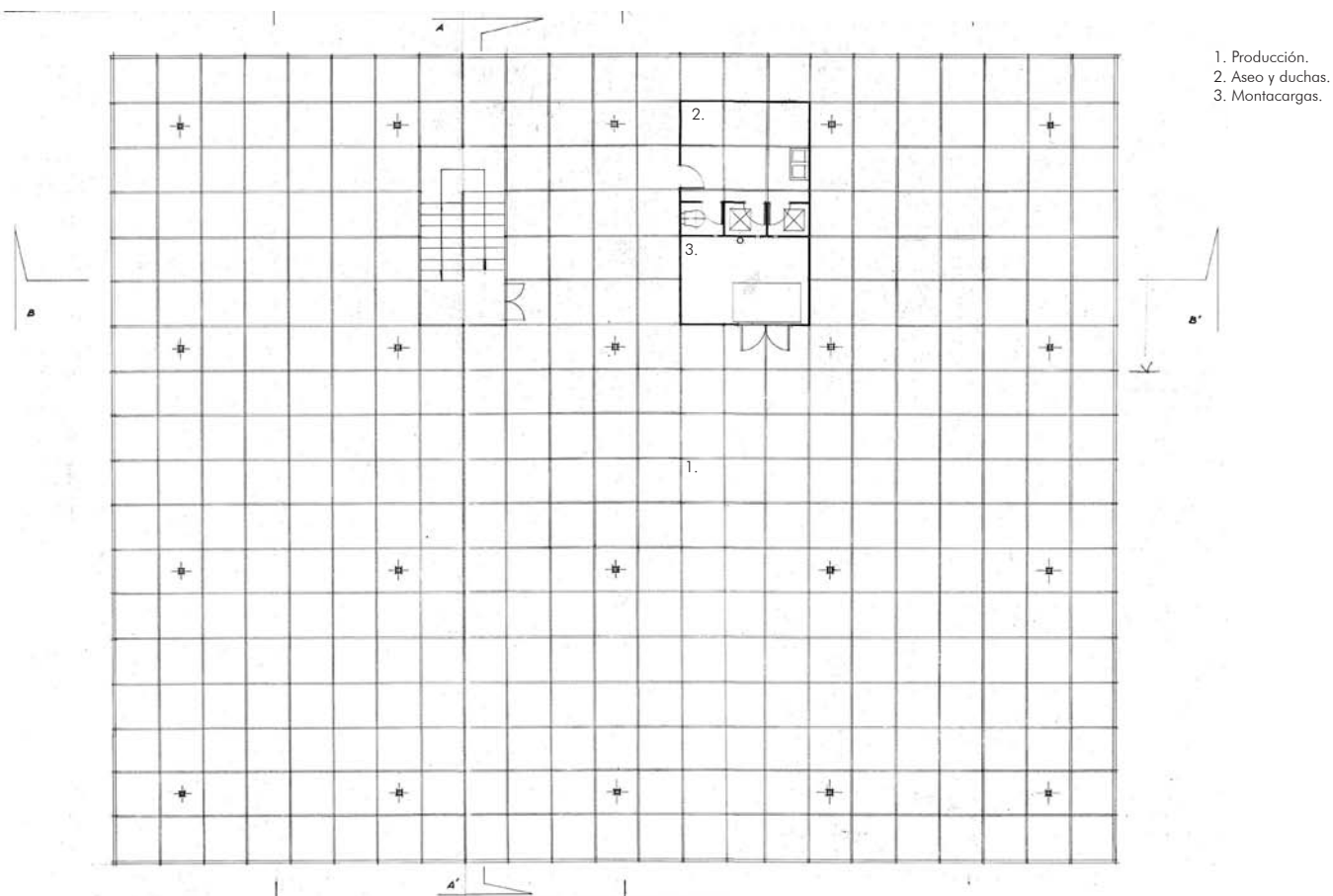


La superficie de la planta primera se destinaba casi totalmente a la fabricación de los productos. Su pavimento contaba con pendientes y canales de recogida de líquidos.

Esta planta exhibía con claridad los principios que componían lo que Peter Carter denominaba espacio multifuncional. La concentración en unos pocos núcleos de las relaciones de continuidad vertical –escaleras, ascensores, instalaciones– permitía dejar despejada una mayor parte de la superficie, con capacidad de asimilar diversos órdenes de tabiquería y mobiliario.

184. Planta Primera.

194

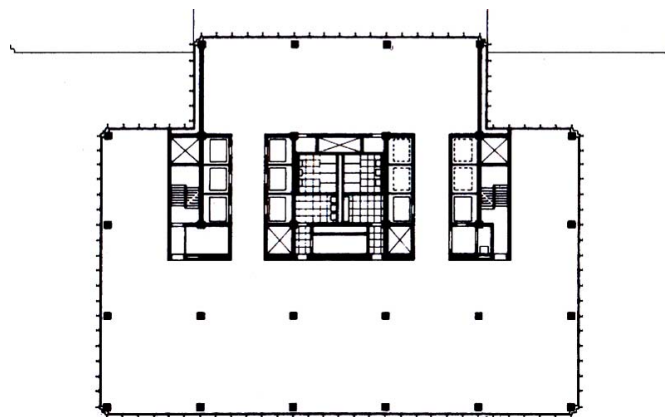


El altílo de la planta segunda se ubicaba en torno a los núcleos de escalera y montacarga de la cara sur del volumen, y se utilizaba exclusivamente como laboratorio.

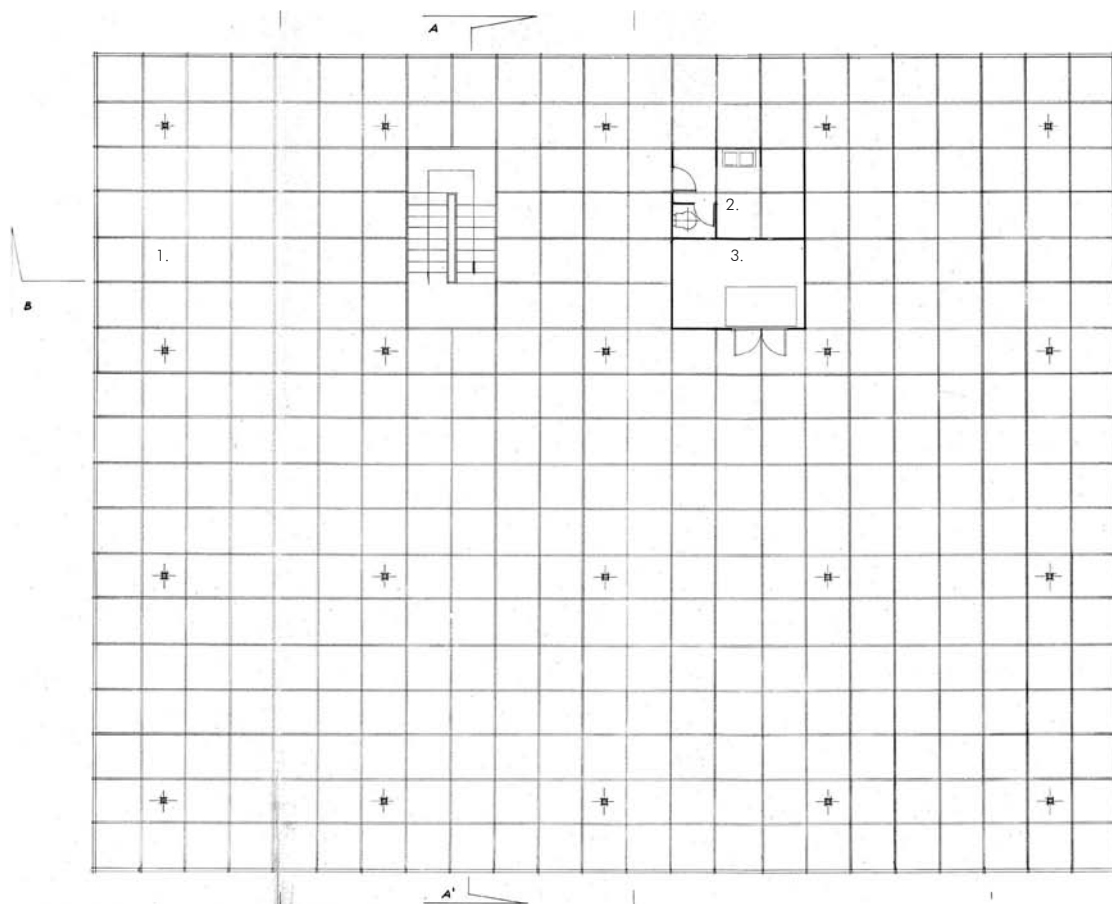
La planta tipo del Seagram Building sirve para comprender que en una escala más humilde, como la de la Fábrica Dallant, era igualmente posible actuar con las nociones de claridad estructural, universalidad de la forma y flexibilidad funcional que Mies promovía.

185. Planta tipo Seagram Building. Nueva York, U.S.A. 1954-1958. Mies van der Rohe.

186. Planta Segunda.

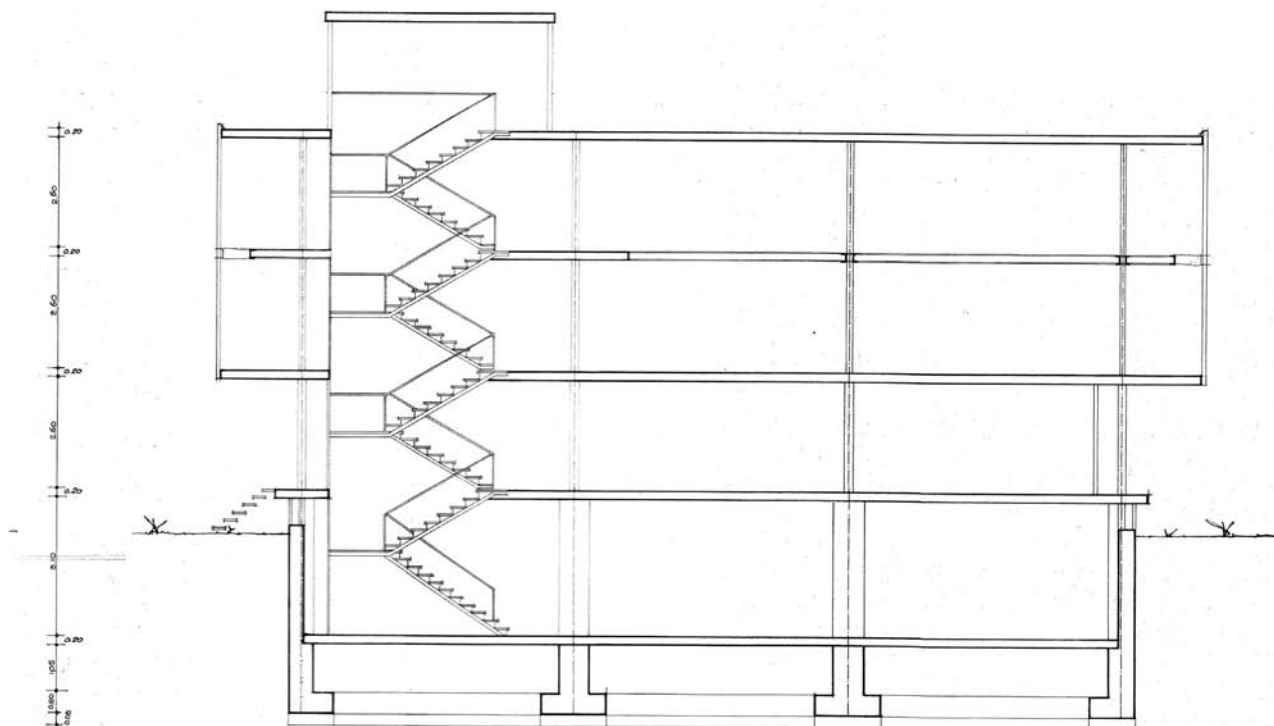


- 1. Laboratorio.
- 2. Aseo.
- 3. Montacargas.



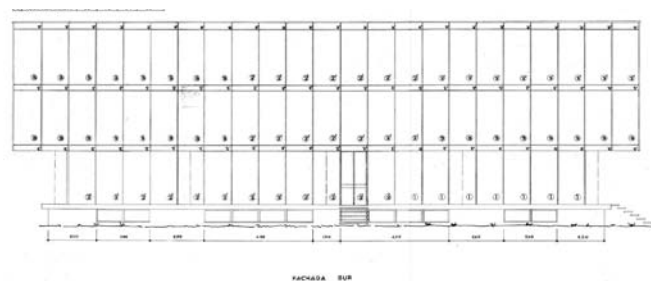
[illegible]

188. Secció A-A



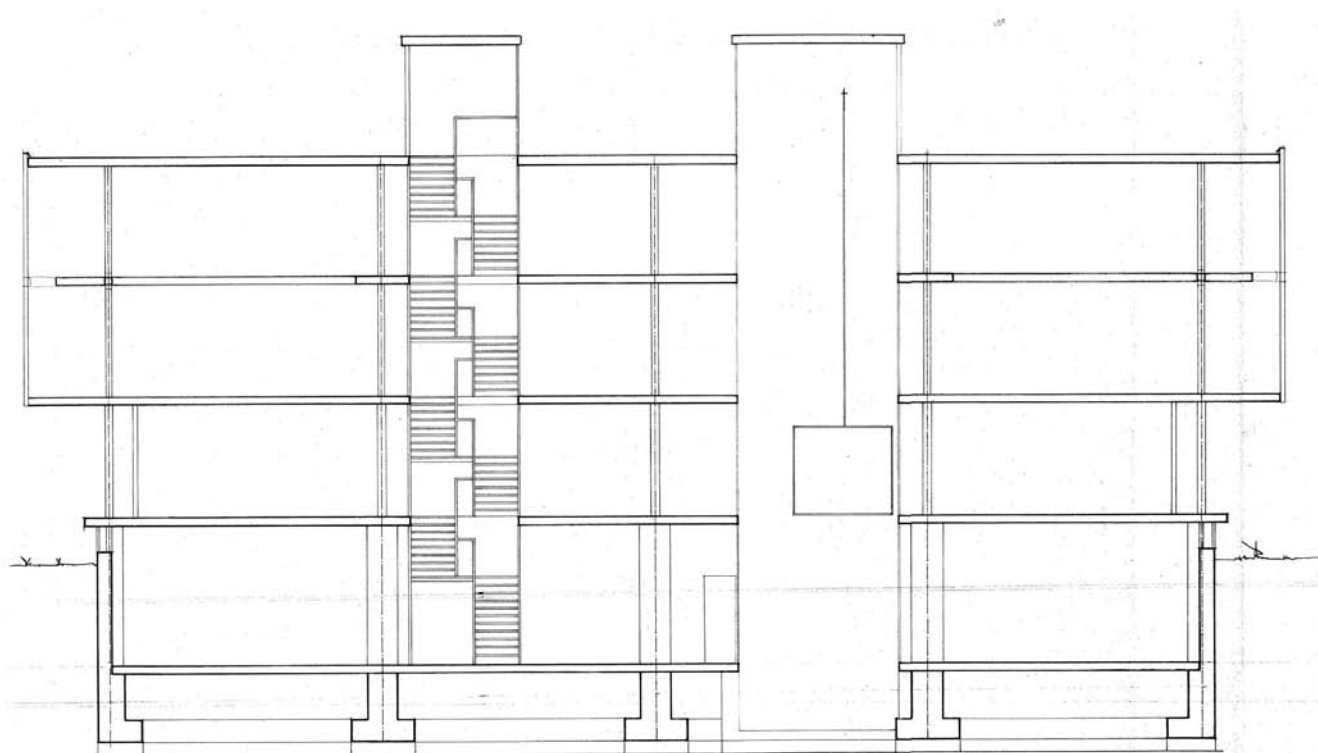
Más que una fábrica, el edificio industrial Dallant era un laboratorio químico, que tenía muy integrado todo el resto de fases de la cadena de producción.

Los núcleos no sólo servían como conexión vertical de los distintos niveles, sino que también dejaban unos espacios entre ellos, albergando a unas zonas más específicas que iban en apoyo del funcionamiento general de cada planta.



189. Alzado Sur.

190. Sección B-B.



UNA PROFUNDA GAMA DE MATICES.

198 El proyecto para el edificio industrial Dallant sacaba partido de la coincidencia que en el lugar existía entre el paso de la carretera y la orientación Este –asoleamiento matinal– para exponer de cara a los viandantes y clientes buena parte de su configuración como programa y como forma arquitectónica. Desde una primera aproximación a la obra, ésta se constituía como un gran escaparate en donde se mostraban al público muchas de las modernas máquinas de acero inoxidable con las cuales se elaboraban los productos. Era una manera de utilizar la propia arquitectura como instrumento propagandístico de un proceso de fabricación cuya credibilidad era de vital importancia para el éxito de la empresa.

En este sentido también, el edificio con sus materialidades de hormigón visto, acero y vidrio, buscaba ser una obra de arquitectura que estuviera de acuerdo a los nuevos tiempos y por tanto actualizada a las técnicas constructivas más avanzadas; o, dicho de otro modo: como una manera de encarnar en el edificio el espíritu moderno con que esta empresa de nueva generación también se sentía identificada.

A su vez, Fargas y Tous impregnaron a la organización de los distintos elementos de una irreductible precisión, lo que les permitió alcanzar un nivel de refinamiento constructivo que estaba en sintonía con la imagen de calidad que la empresa quería dar.

Era así como desde el primer contacto visual con la obra se hacía posible apreciar gran parte de una concatenación de elementos constructivos que daban forma al edificio.

Cosa que se acentuaba mucho más al ver desde el exterior el vínculo de los arriostramientos de acero de la doble altura con los finos montantes omegas de la fachada principal. En este episodio de la obra se podía ver con claridad cómo toda la relación de elementos constructivos decantaba paulatinamente en una solución de cerramiento exterior muy refinada.

A medida que se rodeaba el edificio por la parte norte, los límites del edificio comenzaban a ser más opacos. Este cambio –como en todas las variaciones que los arquitectos realizaban– no ocurría de manera abrupta sino que se interponían unos elementos semiopacos –vidrio pulido y celosías de vidrio– que actuaban como transición entre la total transparencia de la fachada principal y la predominancia opaca del resto de las fachadas.

Una sutileza a considerar la constituían las pequeñas piezas de vidrio de 1,20 x 0,20 m, que reflejaban la posición y la dimensión de los cantos de los forjados en la composición de todo el muro cortina. Lo interesante aquí era el grado de profundidad visual que adquiría un elemento constructivo de tan solo 5 cm de espesor. El canto de las losas de hormigón armado visto, puestas como fondo, se entremezclaba con la variedad de reflejos que el vidrio podía alcanzar dependiendo de la luz, la hora y el punto de vista. Así, este pequeño elemento, junto a los otros paneles de mayor dimensión, creaba una amplia gama de grados de opacidad que enriquecían a un elemento constructivo modulado rigurosamente.

En general, el hecho de que la estructura de pilares no coincidiera en el mismo plano de los elementos del cerramiento exterior, facilitó la elaboración de soluciones que no se ajustaban netamente a una necesidad constructiva, sino que, basándose en ella, buscaban también una justificación en el plano estético.

Se podría decir también que el principal cambio que se produce desde el proyecto para la Casa Ballbé hasta el de la Fábrica Dallant, es que se pasaba de una literalidad constructiva a una mayor amplitud de los alcances estéticos que el uso de la técnica traía implícita.

En esta misma línea se encontraba la utilización de los perfiles omegas como montantes de los cerramientos. Si los arquitectos hubiesen deseado aplicar un criterio cien por ciento pragmático, podrían haber utilizado cualquier otro tipo de perfil de acero, pero en cambio, y a pesar de que la industria de la construcción en esos momentos era bastante limitada en variables, vieron en la concavidad que produce el plegado de las omegas una potencialidad estética que refinaba notablemente toda la solución del inédito muro cortina.

Con respecto al espacio interior habría que comenzar por destacar su constitución como espacio multifuncional que permitió una gran flexibilidad a la hora de acomodar las instalaciones de la empresa: tabiques, mobiliario, máquinas, ductos, cajas, etc. Como ya se ha mencionado más arriba, esta flexibilidad se alcanzaba gracias a la ubicación a un costado de la planta de dos núcleos de comunica-

ción vertical, lo que dejaba la mayor cantidad de superficie en una condición diáfana, tan solo interrumpida por unos pilares de acero que no hacían más que ordenar la amplitud interior. Las huellas del sistema constructivo quedaban plasmadas también en la ordenación de las baldosas del pavimento o en la colocación de la iluminación, pero sobre todo se veían fuertemente reafirmadas en la zona de la doble altura, donde las riostras horizontales volvían a remarcar en un plano suspendido la modulación a la cual la obra debía su forma. De esta manera la experiencia del espacio interior estaba siempre enmarcada claramente por el orden constructivo y sus variables.

Destacaba también la relación cromática entre los distintos materiales. Tanto el hormigón visto de las losas, el acero de estructura y cerramientos, como el pavimento de gres industrial, tenían en común unos colores que se movían dentro de una escala de grises que otorgaba mucha sobriedad y austeridad al espacio interior. Esto es relevante, en el sentido que en general existió un cuidado por crear un espacio lo más neutro posible, de modo tal que el inevitable desorden que produciría la presencia de las máquinas y el trajín propio del funcionamiento de la empresa se vería compensado por un marco general ordenado y formalmente cohesionado.

Desde una primera instancia se podía ver desde el exterior gran parte del funcionamiento interno de la empresa, como también toda la relación de elementos constructivos, que se vinculaban concatenadamente desde la estructura hasta las finas piezas de los cerramientos exteriores.

El edificio exhibía así su propia constitución como obra arquitectónica: una imagen de modernidad con la que la empresa también se sentía identificada.

191. Vista desde la carretera.



La impecable modulación de la obra permitió distribuir sobre las fachadas, con cierta libertad, cuatro tipos distintos de paneles que representaban a su vez cuatro niveles distintos de opacidad: el panel de fibrocemento representaba la total opacidad, luego el vidrio pulido constituía una opacidad intermedia, le seguía la celosía de vidrio pulido tipo Gravent y finalmente, como máximo grado de transparencia, estaba el vidrio y sus inmanentes reflejos.

192. Vista desde la carretera.



La diferenciación de la planta baja respecto de las dos plantas superiores formaba parte de toda una serie de desplazamientos y matices que se daban a distintas escalas dentro de un marco reglado que era común para todos los elementos de la obra.

Lo que el edificio de la Fábrica Dallant ejemplificaba con calidad y claridad era la gran riqueza de valores arquitectónicos posibles de alcanzar a partir de un planteamiento formal rigurosamente sistemático.

En definitiva, la sistematicidad no era un impedimento, sino más bien el motor de toda la creación arquitectónica.

193. Vista desde la carretera.



La obra aprovechaba ampliamente la coincidencia que existía en el lado este entre el paso de la carretera y el asoleamiento matinal de menor intensidad, para disponer de un gran paño de vidrio transparente que exponía de cara al viandante –como si tratara de un escaparate– la manera y los utensilios con que se elaboraban los productos.

Cabe destacar el cartel con que se anunciaba el nombre de la empresa hacia la vía pública. Se trataba de un tipo de letra adaptada por Enric Tous, que se adhería a la vidriera siguiendo la modulación que el proyecto dictaba. De este modo el vidrio actuaba curiosamente como soporte y no como mero acabado.

194. Vista desde la carretera.



Al anochecer, la luz artificial y la ausencia de reflejos en los vidrios acrecentaban considerablemente la notoriedad de todos los elementos constructivos. El alto contraste provocado por la contraluz hacía que cada uno de los delineamientos constructivos se presentara con mayor intensidad y con una variación en las tonalidades y texturas de sus superficies. Se creaba así un nuevo matiz —esta vez cargado de sutilezas— dentro de la obra, en donde a su vez la serie de tubos fluorescentes ordenados modularmente creaba una nueva textura horizontal, capaz de amarrar las cuatro caras de la obra.

195. Vista desde la carretera. Fotógrafo: Frances Català-Roca.

196. Vista desde la carretera.



A medida que la proximidad a la obra aumentaba, se podía ver con mayor nitidez toda la relación de elementos constructivos, que iban desde los estructurales hasta los elementos de fijación. Se podía ver que los pilares exentos de la planta baja tenían continuidad en las plantas superiores en una trama estructural densa. A su vez esta trama remataba en forma de una viga de acero perimetral, en donde se fijaban los perfiles tipo omega que servían como montante de los paneles de vidrio. Toda esta secuencia estaba marcada por la reducción paso a paso de la sección de los elementos.

197. Vista desde el patio de acceso. Fotógrafo: Desconocido.

198. Vista desde el patio de acceso.



Como en todas las obras que Fargas y Tous realizaron en este periodo, los cambios o las variaciones entre un tipo de material y otro ocurrían siempre por medio de un muy cuidado vínculo. Eran transiciones que atenuaban las diferencias entre materialidades de distinta naturaleza y que al mismo tiempo enriquecían a la obra creando por sí mismas una textura.

Había por tanto una textura creada por las juntas, cuyos finos elementos verticales cóncavos creaban una sombra que los hacía destacar levemente por sobre el resto de los componentes de la fachada.

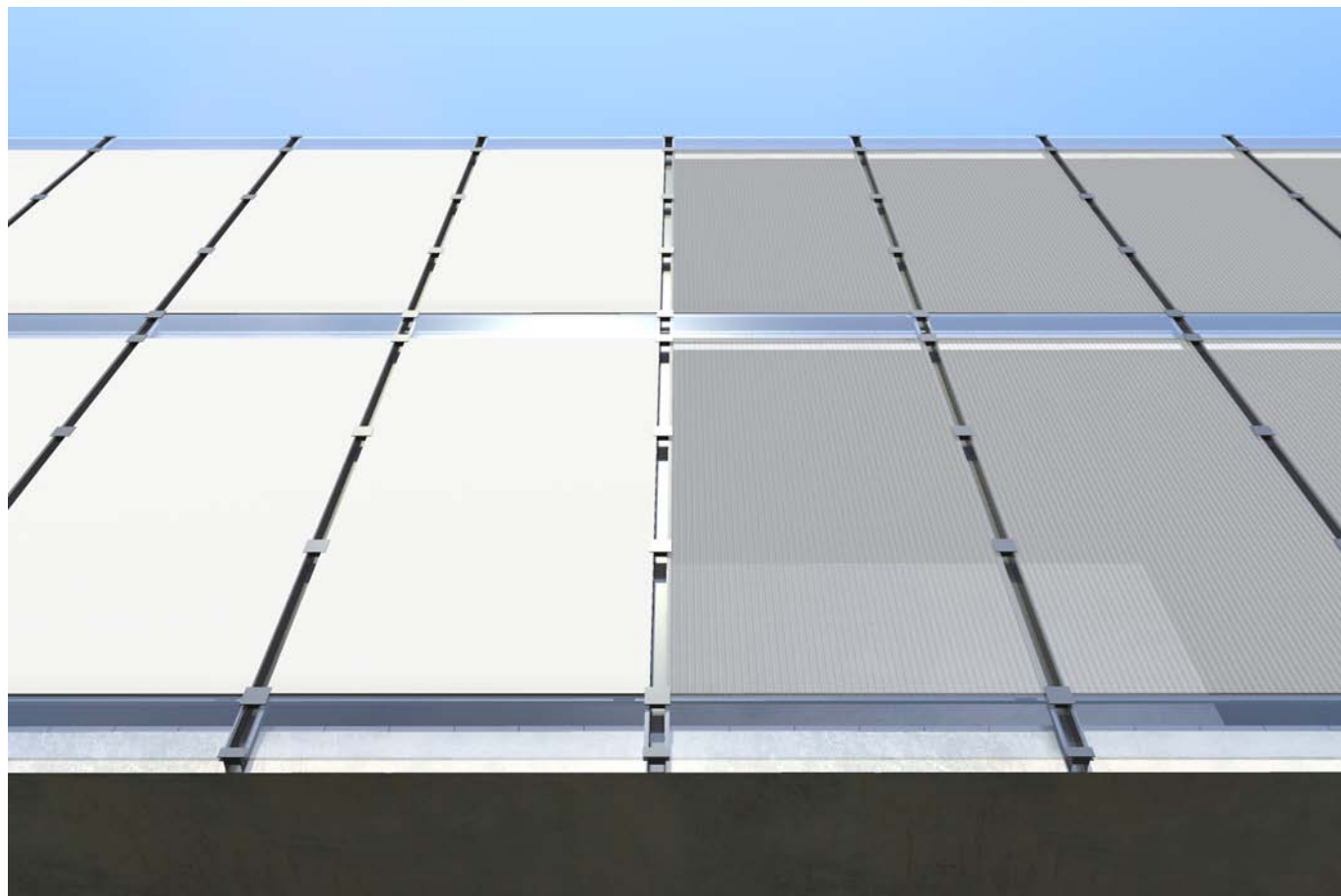
199. Vista de una parte de la fachada Norte.



En un plano de tan sólo 5 cm de espesor se lograba alcanzar una amplia y rica profundidad visual. A la fina hendidura vertical que producían los perfiles tipo omega, habría que añadir los paneles que otorgaban cuatro distintos niveles de opacidad, los cuales a su vez se disponían sobre el plano de fachada generando distintos tipos de combinaciones en función de la orientación solar y la actividad que en el interior del edificio se realizaba.

Los delineamientos verticales de la fachada eran compensados visualmente por franjas horizontales de vidrio de 20 cm de altura, cuyos reflejos se entremezclaban con la textura del hormigón visto del canto de las losas.

200. Vista de una parte de la fachada Sur.



No cabe duda que había en la manera de disponer los distintos tipos de paneles de cerramiento una búsqueda estética que iba un poco más allá de lo puramente utilitario. La inicial indefinición del funcionamiento de la empresa en el edificio favoreció una distribución más o menos libre de las aberturas o transparencias que el espacio interior requería. Sin desatender a lo que en el interior pudiera ocurrir, los arquitectos desplazaban las aberturas correspondientes a cada nivel, como una forma de crear una variedad de formas dentro de un soporte modular repetitivo.

201. Vista desde el patio de maniobras.



El pequeño edificio de hormigón visto que cobijaba la instalación de la caldera y la acumulación de líquidos inflamables, tenía trascendencia en la medida en que permitía verificar con hechos la factibilidad de producir –a partir de un mismo sistema modular– dos obras de arquitectura totalmente diferentes. El solo hecho de constituirse materialmente con muros y losas de hormigón armado producía que la misma matriz modular utilizada por el edificio de la fábrica se manifestara de una forma singular, surgida de las propias leyes de su constitución material.

202. Vista desde el patio de maniobras.



Los dos edificios, que sólo estaban unidos físicamente por el nivel del subsuelo, se encaraban en un espacio que tenía la misma distancia del módulo estructural que había al interior de los edificios. De los dos edificios, por tanto, se podía hacer una doble lectura, propiciada por la continuidad modular a uno y otro lado, sobre dos manifestaciones materiales totalmente distintas.

Otro vínculo formal entre los dos edificios lo establecía su relación de alturas inversas: la cota máxima del edificio de la caldera correspondía al nivel en donde las plantas superiores del edificio industrial se independizaban de la planta baja.

203. Vista entre el edificio para la caldera y el edificio industrial Dallant.

210



La fachada sur debía evidentemente su hermetismo a la necesaria protección contra los rayos del sol que todos los laboratorios y demás recintos de trabajo demandaban.

Si bien en este plano de fachada existía una intencionalidad de desplazar aberturas y opacidades en los tres niveles de planta, estas acciones no se daban con la misma calidad plástica con la que aparecían en las otras caras de la obra. Había una pérdida de los equilibrios entre los planos opacos y los semitraslúcidos.

De todos modos, la refinada consistencia de los elementos de soporte garantizaba la calidad del resultado final por sobre cualquier figura que con los paneles se creara.

204. Vista de la fachada Sur.



El orden de los elementos divisorios interiores quedaba supeditado al orden general que establecía el sistema constructivo. Los elementos accesorios, como pavimentos, luminarias y tabiquería interior, plasmaban materialmente sólo algunas de las infinitas combinaciones que dentro de la densa relación de medidas se podían establecer.

Existía evidentemente una relación matemática de múltiplos y submúltiplos referidos a la medida de 1,20 m, que era una dimensión que por tradición y convención estaba presente en la mayoría de los materiales de construcción.

205. Vista desde el vestíbulo de la planta baja.

212



Era una arquitectura basada en el orden pragmático que establecía el sistema constructivo, la relación de medidas que surgían de él, y su traducción a proporciones matemáticas, para desde ahí crear un universo espacial y visual de una profunda riqueza de texturas, cromatismos, transparencias, brillos, formas, equilibrios, desplazamientos, pormenores, variaciones, repeticiones, verticalidades, horizontalidades, etc.

206. Vista desde el vestíbulo hacia la sala de recepción de visitantes.



El arriostramiento de pilares que existía en el plano horizontal correspondiente a la planta segunda, si bien tenía una innegable justificación técnica y al mismo tiempo aportaba al funcionamiento flexible de la empresa, contenía detrás una justificación netamente estética. Había una voluntad a priori, por parte de los arquitectos, de buscar instancias dentro del proyecto en donde la estructura u otros elementos de soporte quedaran exentos. La Fábrica Dallant fue la obra de este periodo en donde el anterior hecho se dio con mayor claridad, aunque en mayor o menor medida ya venía registrándose en las obras anteriores.

207. Vista desde la planta primera.

214



La estructura exenta era en gran medida el aspecto de la arquitectura que retrataba lo más esencial de la modernidad. Los nuevos avances de las técnicas constructivas —sobre todo la del acero— permitieron por primera vez disfrutar de la mirada de ligeras y resistentes estructuras que encerraban en sí mismas una nueva estética, y que impulsaban al hombre al encuentro con los aspectos más esenciales de la vida: forma, espacio y luz.

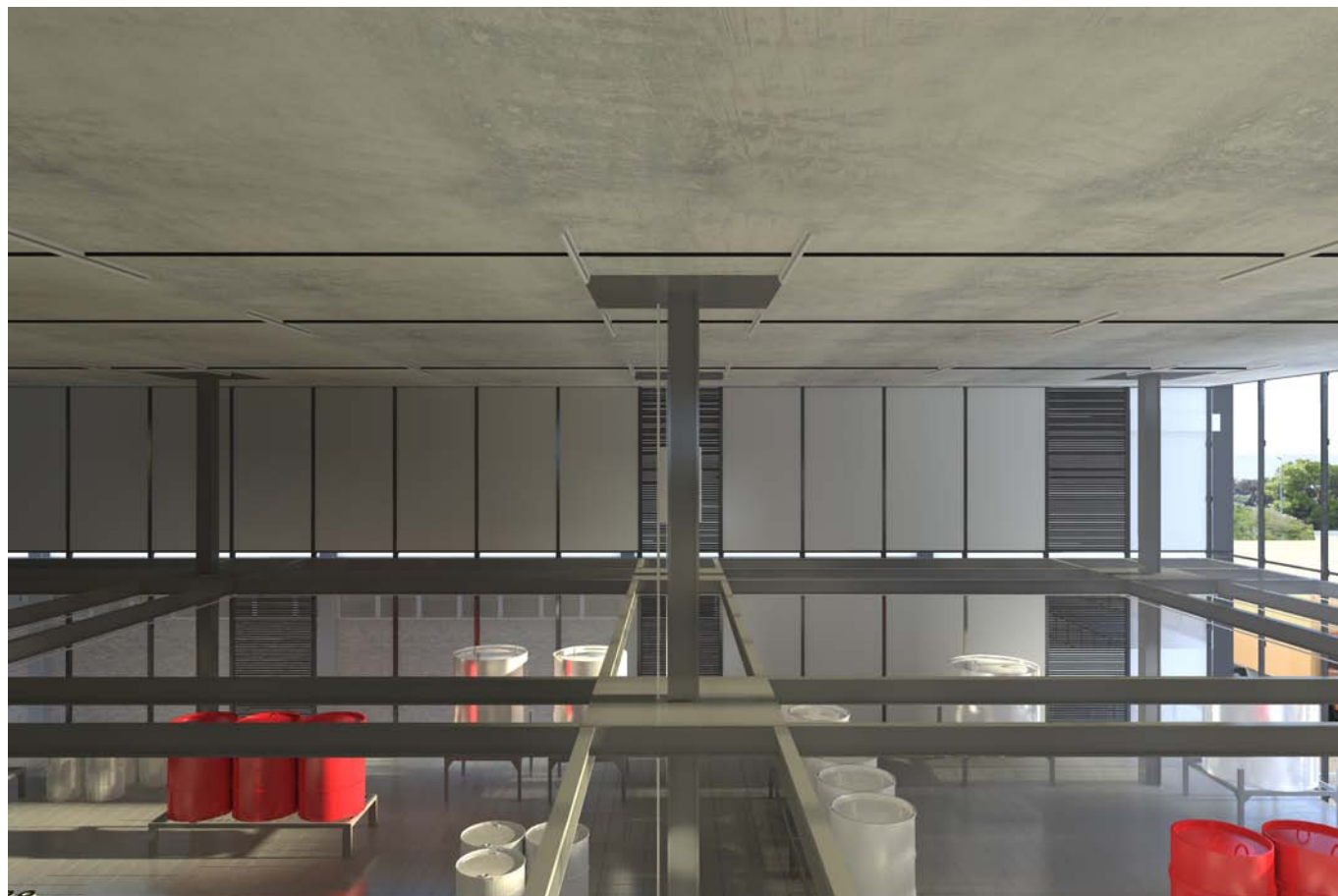
208. Vista desde la planta primera.



La estructura y su vinculación con los elementos constructivos secundarios alcanzaban un nivel de coherencia y cohesión tal, que perdían su significado como forma autoportante, pasando a predominar la serie de cadencias formales que la ordenación de los elementos producían y que, en definitiva, se convertían en el marco para toda la experiencia del espacio.

Es así como la linealidad vertical de los pilares grises marcaba un ritmo dentro del espacio, que pauteaba a su vez a otros ritmos menores, tan valiosos visualmente para la obra como aquellos que establecían los elementos estructurales.

209. Vista desde la planta segunda.



El interior de la Fábrica Dallant representaba la construcción de un universo ordenado a partir de las leyes que sugerían las distintas materialidades utilizadas. La obra, al ser formalmente coherente en sí misma, establecía vínculos con el exterior en un nivel que superaba lo netamente paisajístico. Había en la constitución de la forma una naturaleza propia, que lograba equiparar con su sola presencia al resto de complejidades externas, ya fuesen del entorno construido o del natural.

210. Vista desde la planta segunda.



VI. CONCLUSIONES.

DICOTOMÍAS.

"Sol y Sombra"¹ es un texto escrito por Marcel Breuer y publicado en 1955, cuyo contenido coincidía con un aspecto central de la obra inicial de Fargas y Tous, el cual tenía relación con la presencia equilibrada de hechos opuestos —dicotomías arquitectónicas si se quiere— como una propiedad inherente al arte y a la gran arquitectura.

En su breve pero profundo texto, Breuer exponía que "el sol no se diluye en la sombra. Ambas cosas, en su claridad no diluida, son parte de la vida, parte del mismo ideal"². Y agregaba: "La enérgica oposición de fuerzas de las ideas, todas ellas expuestas claramente, sin compromiso alguno y unificadas en una sola cosa, es lo que siempre ha constituido la base del verdadero arte"³.

Lo que planteaba Breuer tenía que ver, en términos concretos, con que "la mayoría de los problemas que hemos de resolver, presentan un dualismo inherente. [...] En nuestras construcciones hay soportes y cargas, compresiones y tracciones. En las superficies que usamos hay colores y texturas. Hay formas y espacios. Hay edificios y paisajes"⁴.

Esto último quedaba mejor graficado cuando el autor explicaba que "la transparencia es, sin duda, uno de nuestros objetivos. De las nuevas posibilidades tecnológicas, es una de las más fascinantes. Podemos hacerla realidad con los medios de que disponemos, con nuestros materiales, con nuestros sistemas de calefacción, con todo; pero la transparencia también necesita de la opacidad. Y no sólo por razones estéticas, sino también porque la transparencia total excluye aspectos como la intimidad, las superficies con

reflejos, la transición del desorden al orden, el mobiliario o la creación de un fondo para nosotros y para nuestra vida cotidiana. La transparencia se hace más transparente cuando está junto a algo opaco, y la opacidad logra que sea eficaz. Sol y sombra"⁵.

Pero lo que apuntaba Breuer, en el fondo, estaba en relación con un tipo de profundidad producido en las obras de arquitectura que contenían de forma complementaria valores opuestos, lo que en definitiva se traducía en obras que abarcan una gran amplitud, y que por lo tanto aspiraban a la universalidad propia de una arquitectura de largo alcance, perdurable en el tiempo y conectada con la historia. El mismo Breuer lo ejemplificaba muy claramente: "Ahora podemos lograr transparencias gracias al uso del vidrio. La idea de la transparencia en un edificio está a nuestro alcance; pero la pregunta es: ¿Qué hacemos con ella? Por supuesto, lo más fácil es hacer que todo esté encerrado en vidrio. A mi parecer, esta solución no tiene en cuenta muchos otros aspectos de la forma, la creación y la vida. Es una idea brillante y resulta eficaz, pero, en mi opinión, no supone un progreso. No es una solución completa, no es la creación de una cosa. Todavía no es mucho más que una idea, un estilo que será reemplazado por otro estilo. Carece de universalidad, de sol y sombra"⁶.

En la obra de Fargas y Tous, la complementariedad de opuestos que tanto interesaba a Breuer era un principio arraigado a las bases de la actividad proyectual. Consciente o inconscientemente, los barceloneses gestionaban las

1. Breuer, Marcel. "Sol y Sombra". Barcelona: 2G, 17 (2001): págs. 130-131.
2. Breuer, Marcel. *Ibíd.*, p. 130.
3. Breuer, Marcel. *Ibíd.*, p. 130.
4. Breuer, Marcel. *Ibíd.*, p. 131.
5. Breuer, Marcel. *Ibíd.*, p. 131.
6. Breuer, Marcel. *Ibíd.*, p. 131.

decisiones de proyecto desde una clara posición ecuaníme, que les permitía actuar con equilibrio —y por tanto con elegancia— sobre los aspectos más fundamentales y delicados de la obra.

OBRA Y LUGAR

En la trayectoria que va desde la Casa Mestre hasta la Fábrica Dallant, es posible apreciar un proceso —no perfectamente lineal— en el cual la sistematicidad de la obra de Fargas y Tous va adquiriendo también una gran claridad. Los jóvenes arquitectos, al mismo tiempo que sumaban experiencia, lograban trascender paulatinamente el hecho constructivo hasta el punto de convertir sus obras en auténticos complejos modulares. Así la obra asumía su propia naturaleza artificial, lo que se trasuntaba en formas que desde su sólida coherencia interna buscaban el apoyo en las referencias espaciales más relevantes de su entorno.

Al mirar hacia atrás, la Casa Mestre aparece como la más orgánica de las cuatro obras que aquí se analizan. Orgánica en el sentido de que su aspecto externo estaba constituido, en general, por materiales y algún tipo de formas que se podían asociar con el medio natural. La utilización de muros de piedra en la planta baja, si bien podía concebirse como un recurso originado en la admiración hacia la obra de Harry Seidler y Marcel Breuer, era esencialmente un intento por aproximar un hecho tan artificial como una obra de arquitectura a una realidad natural tan pregnante

como el litoral de la Costa Brava. Por otro lado, la sinuosa curvatura de uno de sus muros de piedra más extensos, buscaba incluir directamente el repertorio formal que aportaba el lugar, lo que quedaba rápidamente truncado debido a la lógica incompatibilidad con la necesaria síntesis formal a la que inducía la adecuada y más fácil resolución del programa.

Se podría decir que la Casa Mestre se encontraba en un estado de materialización que estaba a medio camino entre una síntesis formal con ciertos rasgos sistemáticos y una aleatoriedad que provenía de una lectura inmediata de la realidad morfológica y paisajística del lugar. Otro claro ejemplo de esto era la solución de la cubierta: su posición, grado de inclinación y revestimiento, procuraban conseguir un grado de mimesis con la arena de la playa, grado que se veía interferido por la presencia de otros elementos estructurales y de cerramiento cuya tectonicidad nada tenía que ver con las texturas propias del paisaje en el que se inscribía la vivienda.

Esta manera de relacionar obra y lugar tuvo un claro punto de inflexión cuando los arquitectos se vieron enfrentados, unos pocos años después, al proyecto de interiorismo para la tienda Georg Jensen, ubicada en pleno Paseo de Gracia de Barcelona. Se diría que al ser una obra emplazada dentro de un edificio preexistente, la noción convencional de lugar —como predio en el cual el arquitecto interviene— resultaba totalmente anulada, por lo que la atención hacia los aspectos más autónomos de la obra tendía a acentuarse

222 inevitablemente.

Fargas y Tous tuvieron que recurrir a su amplia capacidad resolutive para crear un espacio interior que, al no tener mayores referencias exteriores, debía producir una legalidad formal propia que le permitiera ordenar bajo un mismo esquema general toda la serie de pormenores que este tipo de proyecto requería.

Los vínculos con el exterior pasaban a un plano de consecuencias formales indirectas, en donde la precisión, la calidad y el refinamiento de las soluciones se convertían en elementos de sincronía con una vía pública –como el Paseo de Gracia– de similares características.

En la tienda Georg Jensen, los arquitectos pudieron plasmar y al mismo tiempo tomar conciencia de las virtudes y facilidades arquitectónicas de una manera de concebir el proyecto que se basaba en un orden sistemático, que traspasaba a cada una de sus partes y piezas toda la responsabilidad material de definición de la forma.

Cuando en 1959 recibieron el encargo para realizar la Casa Ballbé, Fargas y Tous ya habían adquirido una práctica proyectual que les era muy cómoda y que necesitaba ser puesta a prueba en una edificación con una carga programática de mayor complejidad.

En la Casa Ballbé se cristalizaba una manera de hacer arquitectura que venía presidida por un meticuloso proceso de conocimiento y puesta en práctica de una serie de soluciones constructivas que buscaban –junto con resolver adecuadamente la obra– una facilidad en los planteamientos

del proyecto en todas sus escalas.

De este modo, y luego de pasar por la experiencia de la tienda Georg Jensen en la vivienda del barrio de Pedralbes, la relación obra-lugar tomaba un mayor contraste: aparecía un mayor distanciamiento entre el mundo natural y el mundo construido, como maduración de una manera de hacer que venía en formación desde el inicio de su sociedad como arquitectos.

La obra aceptaba su inmanente condición de artificialidad, estableciendo desde ahí una serie de relaciones formales que tenían como referencia aspectos objetivos del solar, como su morfología, la angulación de sus deslindes, la potencialidad de sus vistas, su accesibilidad desde la vía pública y la orientación solar. En cierto modo la obra, coherente en sí misma, se hacía parte del lugar al alinearse como hechos precisos que posicionaban con criterio a lo construido dentro del lugar.

Atendiendo al cliché que se refiere a que "este tipo de obras podría estar ubicado en cualquier otro lugar", se podría decir que esta afirmación sólo tiene sentido si se considera a la obra como un volumen inerte, obviando todo su entramado de relaciones internas.

Al mirar la Casa Ballbé en su integridad, es decir, desde su constitución interna hasta la posición del volumen en el lugar, es posible apreciar una serie de ajustes en la distribución del programa que estaban en tensión entre los patrones de funcionamiento y forma propias de la obra, con las virtudes paisajísticas, de asoleamiento y morfológicas del

lugar. El entrelazamiento entre la ubicación de los recintos y las bondades del lugar correspondía únicamente al punto en donde se emplazaba la obra. Imaginar que esta misma obra se pudiera ubicar en otro lugar, o incluso desplazar unos pocos metros dentro del mismo solar, hubiese tenido como consecuencia un profundo replanteo de todo el orden interior, así como de toda la configuración de las fachadas y los espacios exteriores.

La pertenencia de la obra al lugar, por tanto, estaba dada fundamentalmente por la configuración de sus elementos, siendo el lugar el elemento encargado de orientar tanto a la forma general como a sus particularidades. De este modo obra y lugar cuajaban una realidad material inevitablemente inédita, que estaba por sobre la apariencia externa de la obra.

En 1962, con el proyecto para la Fábrica Dallant, este modo de vincular la obra al lugar se vio puesto a prueba ante un escenario de gran indeterminación. El solar, totalmente plano, colindaba hacia el lado norte con la zona más consolidada del polígono industrial, mientras que para el resto de orientaciones quedaba en contacto directo con extensas superficies de terreno natural, que estaban a la espera de ser ocupadas por nuevas instalaciones industriales. Aparte de las inminentes transformaciones que sufriría el entorno más inmediato del lugar, habría que sumar la indeterminación del propio edificio que se debía proyectar: se preveía un futuro crecimiento en vertical, es decir, que luego de unos años el edificio debía admitir estructural y

arquitectónicamente la superposición de nuevas plantas.

Tales condiciones hicieron que Fargas y Tous llevaran la autonomía de la obra a su máxima expresión, lo que no traía consigo, en ningún caso, hacer caso omiso de la relación con el lugar. La autonomía de la obra tenía que ver con la complejidad de relaciones internas, es decir, una serie de relaciones formales que iban de adentro hacia afuera. Dicho de otro modo, la obra se hacía autónoma al crear una legalidad que al mismo tiempo era compatible con las características del lugar.

En la Fábrica Dallant este hecho no sólo era muy claro sino que también necesario: dadas las condiciones prácticamente neutras y cambiantes del lugar, la obra era la encargada de enriquecer con un nuevo orden el anodino predio del polígono industrial. El edificio, únicamente con su posición y su dimensión, ordenaba el espacio exterior en dos importantes patios, de manera que por este solo hecho la arquitectura se validaba a sí misma.

UNIVERSAL Y LOCAL

Existen en arquitectura unas formas que se entienden como universales, puesto que son comunes a la especie humana de todos los países, todas las culturas y todos los tiempos. Son formas resistentes no inventadas, que pertenecen al mundo y que deben su forma, fundamentalmente, a la directa transmisión de sus pesos sobre el suelo y a las propiedades de la materia de la que están hechas. Es posible

224 afirmar que son el resultado de la combinación de la acción de la fuerza de gravedad sobre la materia ordenada con criterios de economía. Este modo de construir se ha dado siempre a lo largo de la historia de la humanidad por medio de la búsqueda de una arquitectura adintelada, que ha ido evolucionando hasta llegar a los esbeltos y lineales pórticos de acero u hormigón armado con que la Era Industrial revolucionó hace más de un siglo todo el quehacer arquitectónico.

Fargas y Tous basaban sus obras en este tipo de formas con una naturalidad incuestionable, como si fuera ésa y no otra la única manera con que los proyectos debían ser planteados. En el fondo, los arquitectos daban vía libre a la esencia de la forma resistente, para resolver el programa con un criterio de orden y, al mismo tiempo, para inscribir a la obra dentro de la línea de evolución que marcaba la historia de la arquitectura.

Pero una de las principales posibilidades que habría dicho tipo de aproximación al proyecto, era la capacidad de asimilación de los hechos más específicos y locales del programa. La forma universal, al cruzarse con las variantes locales de proyecto, adquiriría sentido como arquitectura, vale decir, como forma resistente que da cabida adecuadamente a los requerimientos particulares de un determinado lugar: clima, morfología, cultura, hábitos, gustos del cliente, calidad de la mano de obra, tecnología disponible, presupuesto, etc.

Otro factor relevante de la tensión entre los aspectos universales y locales de la obra, es que esta sola relación

podía llevar, bien conducida, a la concepción de obras con una identidad formal única: irrepetible. El estado genérico de la estructura, habiéndose nutrido de las infinitas variables específicas, las variables locales y las del propio proceso de construcción, podía llegar a adquirir sin esfuerzos –por medio de un proceso casi natural– una realidad material y espacial original, única para ese lugar, esa cultura, esos habitantes y esa época.

En la Casa Mestre, tales principios se manifestaban con las interferencias propias de una obra en donde el trabajo en sociedad de Josep Maria Fargas y Enric Tous estaba dando sus primeros pasos. De todos modos, y haciendo a un lado el ripio que obstaculizaba una visión más nítida de la forma, se podía apreciar cierto esfuerzo por hacer de la casa del Empordà una obra que aspirara a la universalidad.

Su constitución material en base a una estructura mixta de paredes de carga y pilares y jácnas de hormigón armado, carecía del grado de precisión que le hubiera aportado aún mayor excelencia. La juventud y el ímpetu de los arquitectos –recordemos que Fargas y Tous tenían en ese momento 31 y 32 años respectivamente– estimularon una serie de soluciones de diversa índole que terminarían por debilitar en algunos sectores de la obra un entendimiento más claro de su forma. Se podría decir, entonces, que los aspectos específicos de la obra sobrepasaban en algunos sectores a los aspectos universales de su constitución como forma, lo que creaba cierto desequilibrio que atentaba sutilmente contra una mirada más reposada sobre el conjunto.

Cabe decir que todos los formalismos en que incurría la Casa Mestre eran de carácter mínimo, casi siempre de tipo accesorio y separados de la estructura; condición que permitía discriminar visualmente, aunque fuera con algo de esfuerzo, los elementos esenciales de su forma respecto de aquellos que cumplían una función puramente decorativa (esto sobre todo en el sector norte de la casa).

Omitiendo lo anterior, la Casa Mestre ejemplificaba de buena manera la arquitectura que surgía del vínculo entre lo universal y lo local. Primero que nada, la ubicación de la Casa, a ochenta kilómetros de Barcelona, impedía contar con mano de obra especializada en técnicas constructivas más avanzadas, por lo que se debió recurrir a las técnicas constructivas y materiales más tradicionales de la zona. Con albañilería de obra y piedra, y algunos elementos de hormigón armado, la estructura de muros, pilares y vigas absorbía en cierta medida la cultura del lugar, al cristalizar en la obra los conocimientos constructivos propios de sus habitantes.

Como se ha descrito más atrás, la Casa Mestre se constituía como forma a partir de dos crujeas longitudinales, una— la de la parte norte— más angosta que la otra. Dicha configuración de la planta, tan universal como una rueda, sufría las alteraciones pertinentes para adaptar el volumen de dos plantas a un terreno con un pronunciado cambio de nivel. Este tipo de acciones sobre la forma, junto con el resto de adaptaciones de la forma al lugar y al programa funcional, acababan por constituir una obra única, irrepeti-

ble, que se posicionaba como una variante más del tipo de arquitectura que por esos años venían proponiendo tanto Marcel Breuer en Estados Unidos como Harry Seidler en Australia.

De vuelta a la ciudad, a la recalcitrante vida urbana del Paseo de Gracia de Barcelona, nos encontramos nuevamente con la tienda Georg Jensen, una obra pequeña pero de notable importancia dentro de la trayectoria profesional que recién iniciaban los arquitectos. Aquí, al prescindir de una estructura portante que diera origen al proyecto, se debió asumir un tímido orden estructural que asomaba del edificio existente, lo que finalmente ayudó a potenciar una solución de mobiliario de gran intensidad, en el sentido de que el mueble, tanto en sí mismo como en relación con los demás, se convertía en el vehículo configurador de la forma y el espacio.

La universalidad de sus elementos alcanzaba una dimensión casi irreductible, al traducirse básicamente en una relación equilibrada entre líneas horizontales, verticales y planos, relación geométrica similar a la que poseían las más emblemáticas obras del neoplasticismo.

Desde esta esencialidad se resolvían todos los requerimientos particulares del programa, cuyo principal obstáculo era una planta preexistente en forma de "U", que a su vez dividía a la tienda en tres espacios. La ineludible segmentación del espacio se salvaba mediante la hilvanación de elementos que eran independientes físicamente, pero que lograban cohesión visual al disponerse alineadamente y

226 guiados por la cadencia que marcaba la estructura original.

De este modo, los elementos verticales y horizontales, que son congénitos a la materia en su relación con la fuerza de gravedad, adquirirían la forma de vitrinas, repisas y mesas que por sus dimensiones, posiciones y materialidades creaban un conjunto coherente, válido únicamente para ese espacio y ese programa.

A partir de la Casa Ballbé, la nitidez de la tensión entre los hechos universales y locales del proyecto arquitectónico se acentuaba de manera evidente. Las verticales y horizontales que en la tienda Georg Jensen eran unos finos perfiles de acero, en la casa del Barrio de Pedralbes pasaban a formar una consistente estructura de pórticos de acero.

El solar, que al igual que en la Casa Mestre sufría variaciones de niveles, representaba la principal condicionante para la regularidad inmutable de la estructura. Además, la orientación solar, las cautivantes vistas panorámicas de la ciudad y el esquema de relaciones funcionales enriquecían de información proyectual a una estructura que por sí misma y sin relación con aspectos locales y específicos del programa sería totalmente neutra.

Así la Casa Ballbé adquiría identidad propia, como obra que pertenece al mundo (en tanto que forma universal) y como obra que pertenece al lugar (en tanto que se nutría de hechos locales concretos). Tal profundidad era lo que convertía a una obra tan simple y sin pretensiones en un universo arquitectónico único y en sincronía con la historia de la arquitectura.

A la infinita cantidad de variables que influían sobre la identidad particular de las estructuras universales, habría que sumar la que acaso era la más influyente de todas, y que tiene relación con las capacidades, la cultura, la experiencia y las preferencias proyectuales de los propios arquitectos.

Fargas y Tous, luego de pasar por una formación clasicista, y dados los nuevos tiempos que corrían, se lanzaron afanosamente hacia la consecución de obras arquitectónicas que estuvieran a la altura de las de países más industrializados, como una manera de actualizar los procesos constructivos y proyectuales que por años se venían utilizando tanto en Cataluña como en el resto de España. Esta búsqueda, inicialmente intuitiva y basada en las novedades que las revistas de arquitectura extranjeras de la época enseñaban, se tradujo con el tiempo en una propuesta sólida y aislada de la corriente arquitectónica moderna local, que se veía representada fundamentalmente en las obras de los arquitectos del Grupo R.

La obsesión por las técnicas constructivas más avanzadas —concretamente las estructuras moduladas de acero, hormigón armado y vidrio— encauzó a los arquitectos hacia un proceso de proyección que eludía la especulación formal —en tanto que formas resistentes universales—, lo que en consecuencia neutralizaba el surgimiento de una impronta de tipo personal por parte de los autores de la obra. Así, los arquitectos desaparecían como autores, pasando a ser unos gestores criteriosos de los elementos y recursos forma-

les más universales.

Lo significativo de este hecho, era que la supresión de formalidades provenientes de los gustos personales dotaba a la obra de una ecuanimidad formal y espacial que beneficiaba fundamentalmente al usuario, como habitante de un espacio que no lo subyugaba y que le servía como marco para potenciar sus actividades y su desarrollo vital.

En la Fábrica Dallant, tales principios quedaban claramente reflejados y daban un paso más allá en la progresión hacia una profundización de los alcances estéticos y espaciales que este tipo de arquitectura propiciaba.

Ese mismo ímpetu por ahondar en los aspectos constitutivos de la forma, llevó a que el resultado final de la Fábrica quedara fuertemente sujeto a las limitaciones técnicas que presentaba por esos años la industria española de la construcción. Es así como los arquitectos se vieron obligados a ingeniar una serie de inéditas soluciones constructivas, tales como los capiteles planos de acero, las tabiquerías interiores de vidrio armado, los arriostramientos de vigas de acero y la solución de muro cortina en base a perfiles tipo omega. Esta última solución caracterizaría fuertemente a la obra: la concavidad del perfil expuesto hacia el exterior creaba un a rítmica hendidura lineal en el plano de fachada, todo lo contrario de lo que ocurría en la mayoría de las soluciones de muro cortina vistos hasta el momento, sobre todo en los que Mies van der Rohe había realizado.

Lo que este simple hecho concebía, era precisamente una respuesta local y específica a una solución de cerra-

miento exterior universal, con los mismos requerimientos de estanqueidad y modulación de la fachada de cualquier otro edificio de estas características. La limitación de los medios constructivos locales se convertía así en una virtud para la obra, que le proporcionaba autenticidad como arquitectura moderna única de Barcelona, y no de Alemania ni de Estados Unidos.

REPETICIÓN Y VARIACIÓN

El módulo, probablemente el elemento con que más se identifica la arquitectura de Fargas y Tous de ese periodo, era fundamentalmente un medio, y como tal se utilizaba para conseguir unos fines arquitectónicos que provenían de los requerimientos concretos del programa. Ahora bien, puede afirmarse que el propio medio se convertía en un sello estético importante: "Y también hay que decirlo, que aquello nos gustaba. Nos parecía que quedaba más bonito. Veía el vestíbulo de banca catalana hecho con modulaje y me parecía que quedaba más armónico"⁷, comentaría Enric Tous desde la perspectiva que dan los años.

Lo que honesta e intuitivamente Tous confesaba, iba en relación con un agrado visual que estaba enraizado en unos elementos repetitivos que pauteaban y enriquecían la forma. Los delineamientos constructivos que el modulaje imprimía en la obra, se convertían de por sí en una textura que daba proporción y ritmo a las diversas superficies del proyecto.

Pero en términos prácticos, lo que en el fondo también interesaba a los arquitectos era el alcanzar una arquitectura que les aportara flexibilidad en la etapa de proyecto y sobre todo en la construcción. "Modular se hace se hace cuando el programa requiere de módulo, cuando el programa requiere de flexibilidad"⁸, sentenciaría Josep Maria Fargas en abril de 2005.

Lo que Fargas y Tous perseguían, era un sistema que sobre todo facilitara la construcción; que pudiera adaptarse a las múltiples variaciones y percances que son inherentes a la ejecución de las obras. La repetición de un módulo creaba un sistema ordenado, que a su vez fijaba unas "reglas del juego" a la extensa complejidad de factores multidisciplinarios que influían sobre el resultado final del edificio.

La repetición de un módulo entregaba, paradójicamente, múltiples opciones de variación en la disposición y conformación de cada uno de sus elementos. Y, lo que era más importante, cualquiera de estas modificaciones se daban siempre a nivel interno de la forma, es decir, se daban en un plano de acción que no interfería con los componentes de la estructura portante y, por tanto, no incidían en el planteamiento general que se quería llevar a cabo.

El módulo era en gran parte una unidad que ayudaba a consensuar las distintas dimensiones que los materiales de construcción de la época traían de fábrica. La medida de 1,20 m con la que Fargas y Tous modulaban sus obras, venía avalada por un estudio realizado por ellos mismos, que consistía en un acucioso análisis de todos los catálo-

gos disponibles en el mercado constructivo del momento y del desarrollo histórico de las unidades de medida en la construcción. "Lo que tenía el estudio de todos los materiales, era que veías que hay más múltiplos y submúltiplos de 1,20 m que de 1,00 m. Un metro es un invento de Napoleón para facilitar el cálculo matemático, pero no para la construcción"⁹, concluiría Enric Tous. De hecho, el propio Le Corbusier, al momento de poner a prueba las bondades del Modulor en el Unitè de Marsella, se vio forzado a ceder ante la conveniencia constructiva de utilizar paneles de fachada de 1,20 m. Medida que no figuraba ni en la serie azul ni en la serie roja¹⁰.

La Casa Mestre por otro lado, como obra inicial en la cual estos principios no terminaban de cuajar, servía para entender la diferencia entre módulo constructivo y arquitectura modular. "Evidente en cambio quiere decir que yo estoy modulando y quiero que se vea que estoy modulando. La Casa Mestre puede estar modulada, pero no se ve. No hay una actitud consciente de usar un determinado recurso que es modular"¹¹, apuntaba Josep Maria Fargas. En efecto, la configuración de la Casa Mestre estaba rigurosamente pautada por el módulo de 78 cm que marcaban los interejos de las viguetas de hormigón armado de los forjados. Pero esta modulación se manifestaba parcialmente en algunos elementos de carpintería y mobiliario, sin llegar a ordenar la obra de manera homogénea.

Por lo tanto, modular, hacer arquitectura modular, implicaba en primera instancia configurar la forma integralmen-

8. (v. supra p.20)

9. (v. supra p.27)

10. "El material disponible para los paneles de revestimiento de los muros era entregado desde fábrica con 1.20 m de ancho. Se admite esta dimensión (1.20) para evitar toda pérdida posible de material". Le Corbusier. *El modulator*. Trad. Marta Llorente. Pról. de Marta Llorente. Madrid: Apóstrofe, 2005. p. 158.

11. (v. supra p.20)

te, en planta y en alzado, a partir del módulo prefijado; y en segundo lugar hacer de esa configuración un medio visible que caracterizara a la obra y en el cual se apoyaran todas las decisiones proyectuales.

Con las obras posteriores y sobre todo a partir de la construcción de la Tienda Georg Jensen, los arquitectos pudieron volcar con claridad, y a modo de síntesis, un tipo de orden de carácter esencial, abstracto.

La reducción de la forma a líneas y planos llevó a los arquitectos a desarrollar "planos de modulación" en los cuales se fijaba una trama que comportaba una aproximación al proyecto. Dicho de otro modo, la trama modular no era cien por ciento neutra, sino que estaba ajustada a una configuración del programa previamente ensayada y capaz de admitir en todo momento un replanteo que no dañase los principios básicos de la propuesta.

Se trataba en definitiva de una arquitectura de configuración abierta, en donde se fijaban estratégicamente sólo los hechos más esenciales de la forma arquitectónica: estructura portante y núcleos de comunicación vertical principalmente, para así ceder al proyecto una gran cantidad de superficie con capacidad para absorber los cambios.

De lo anterior deriva otro aspecto importante, y que guarda relación con la cualidad de la obra como proceso y no como una obra con una planificación cerrada que cumplir. La Casa Ballbé por ejemplo, representa la resolución de un programa complejo que adquirió una determinada forma debido a las necesidades y tiempos de construcción

circunstanciales al momento en que surge. Lo relevante era que su arquitectura estaba preparada para asimilar, sin perder su identidad como obra, los cambios de hábitos, de progresos tecnológicos, de estructura familiar, de propietarios, etc.; que el correr de los años podría acarrear.

En la Fábrica Dallant, esta condición de obra como proceso se hacía mucho más patente. La indeterminación inicial de los procedimientos internos de la fábrica, como también los de la magnitud final del edificio, propiciaron unas condiciones ideales para el tipo de arquitectura que Fargas y Tous defendían. El edificio, mínimamente compartimentado, dejaba a la vista toda la serie de múltiplos y submúltiplos de 1,20 m que los distintos tipos de materialidades cristalizaban, creándose así unos espacios diáfanos dotados de múltiples referencias que le permitieran adoptar en el futuro los nuevos órdenes funcionales que la evolución de la empresa requiriese.

Fueron acaso estos mismos principios de flexibilidad en la configuración de la forma, los que llevaron a las obras en cuestión –Casa Ballbé y Fábrica Dallant, principalmente– a que fueran posteriormente modificadas con mucha facilidad, por otros arquitectos que no respetaron el proceso proyectual que les había dado origen; lo que las hizo desaparecer irreversiblemente como obras de arquitectura moderna de primer orden, y que hubieran podido seguir vigentes sin ningún tipo de inconvenientes hasta nuestros días.

EL ARTE DE CONSTRUIR.

230 El arte de construir (Baukunst)¹². Así se refería Mies van der Rohe cuando hablaba de arquitectura. Para él, la arquitectura comportaba ante todo una profunda conciencia del construir, basado en los principios de verdad, economía y precisión, para desde ahí aspirar a soluciones técnicas que se aproximaban al mundo del arte, en el sentido que buscaban una experiencia del espacio dotada de valores visuales que se desprendían de los hechos objetivos de la obra.

Mientras Fargas y Tous intentaban desmarcarse de la influencia directa de Mies, los hechos demostraban su afinidad con los planteamientos del maestro alemán. Si bien sus obras no alcanzaron el mismo nivel de esencialidad logrado por Mies, éstas estaban evidentemente en sintonía con una intensa búsqueda estética, cuya materia prima eran los elementos constructivos y sus posibilidades de configuración.

"No se comprende la disociación entre técnica y estética de la crítica formalista. Para el artista la técnica es un medio para conseguir unos fines y en este sentido es tan absurdo querer ignorarla como pensar que basta una buena técnica para conseguir obras estéticamente válidas"¹³, expondrían los arquitectos en una publicación. Técnica y estética se entendían como una sola unidad, indisoluble, en donde lo técnico dependía de lo estético y viceversa.

Pero esta relación tenía un límite fijado por la difusa frontera entre los medios y los fines. La finalidad del proyecto, es decir, la o las condicionantes del programa que estructuran la forma, como el esquema funcional, las condiciones del terreno o el nivel de presupuesto, no debían ser

sobrepasadas en importancia por el uso de la técnica ni por las intencionalidades estéticas que hubiera detrás de ella. Lo técnico y lo estético debían velar simultáneamente por la realización de las finalidades del proyecto, pero siempre en un segundo plano, sólo como marco a lo verdaderamente relevante, que era la satisfacción adecuada de unas necesidades programáticas válidas para un determinado lugar.

Cabe decir que la intensidad con que Fargas y Tous desarrollaban las soluciones constructivas, empujaba el campo de los medios hacia la frontera de los fines, la cual –por lo menos en el periodo al cual se aboca este trabajo– nunca fue sobrepasada. Como se puede comprobar en sus obras iniciales, las refinadas soluciones técnicas en todo momento servían de apoyo a la óptima resolución del programa, primando la calidad y la coherencia de los espacios por sobre la presencia de los pormenores constructivos.

Otro aspecto que acercaba la obra de los catalanes a la de Mies, era una arraigada y profunda conexión con los valores más esenciales de la forma. Lo que se podía comprobar en las obras, quedaba ampliamente corroborado por las palabras de los arquitectos: "No me podía ir de ahí sin poder verle las trampas. Estuve tres horas, hasta que me di cuenta que este tío era un tramposo y un desgraciado y me fui tranquilo"¹⁴, diría con humor y vehemencia Josep Maria Fargas al recordar su visita a la Iglesia de Ronchamp de Le Corbusier. Según Fargas, el afamado arquitecto suizo incurría, dentro de su emblemática obra, en una serie de falsedades constructivas, que buscaban envolver a los fieles

12. Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Trad. Jordi Siguán. Col. Biblioteca de Arquitectura 5. Madrid: El Croquis Editorial, 1995. p. 29.
13. Fargas, José María y Tous, Enrique. "Edificio industrial para Dallant, S.A". Barcelona: *Cuadernos de Arquitectura COACB*, 55 (1964): págs. 5-7.
14. (v. supra p.17)
15. Neumeyer, Fritz. *Mies*, p. 62.
16. Neumeyer, Fritz. *Ibíd.*, p. 464.
17. Piñón, Helio. *Teoría del proyecto*. Col.lecció d'Arquitectura 24. Barcelona: Edicions UPC, 2006. p. 58.
18. Piñón, Helio. *Ibíd.*, p. 58-60.

con un espacio cargado de irracionalidad, asociable con la experiencia religiosa.

Las palabras de Fargas se fundaban en una tenaz búsqueda de verdad sobre los hechos constructivos que incumbían a la arquitectura. Verdad que para él estaba vinculada a una manifestación visible de los auténticos elementos que componían la forma.

En este sentido, y para entender un poco mejor este vital aspecto de la obra de Fargas y Tous, es que vale la pena volver a citar a Mies. El genio alemán se sentía muy identificado con Santo Tomás de Aquino, quien en el siglo XIII escribiera que "la belleza es el resplandor de la verdad"¹⁵. Esta frase, que Mies repitió en muchas de sus conferencias y entrevistas, le servía para explicar que "la belleza también está relacionada con las realidades y no flota en el vacío, sino que está unida a objetos e indisolublemente ligada a la configuración de objetos de la realidad"¹⁶.

Mirando desde la perspectiva de Mies, el disgusto de Fargas con Le Corbusier se debía al empeño del genio suizo por alcanzar formas fantasiosas, que se escapaban demasiado de la realidad concreta de los materiales y las técnicas constructivas. El ocultamiento y la exageración de los elementos portantes en Ronchamp, no eran para Fargas solamente una falta a la verdad constructiva, sino que fundamentalmente una falta al tipo de belleza que desde la arquitectura era prudente aspirar.

Otra importante pista al respecto la aporta Helio Piñón, al señalar que "esa noción de verdad –de autenticidad, si

se quiere ser menos trascendente– es la condición de la arquitectura: verdad que tiene que ver con la consistencia formal del artefacto, no con la sinceridad en la expresión de los materiales –físicos y teóricos– que la constituyen"¹⁷, y añade Piñón: "La verdad en el arte se apoya, a menudo, en insinceridades, es decir, la coherencia visual que garantiza la identidad de un objeto puede alcanzarse –y con frecuencia es así– a partir de falsear la relación material entre el objeto y los sistemas que se han utilizado para construir su forma"¹⁸.

Desde este punto de vista las bóvedas invertidas y las costillas escondidas entre los grandes muros de Ronchamp que tanto molestaron a Fargas, eran efectivamente trampas o falsedades constructivas, pero que por su aporte a la consecución de una coherencia visual ya por todos conocida –la iglesia de Le Corbusier se podría sintetizar en esa fina línea de luz natural horizontal que se ubicaba entre los grandes macizos de los muros y la cubierta– se transformaban en verdaderos, puesto que eran imprescindibles para la cristalización de esos valores arquitectónicos.

De hecho, los mejores episodios en la obra de Fargas y Tous del periodo que aquí se analiza, ocurrían cuando la construcción se desplazaba de su foco netamente utilitario, y pasaba a incorporar –sin atentar contra lo utilitario– variantes de tipo estético que incluso implicaban cierto falseamiento de la realidad material. Los márgenes más restrictivos en que esto se daba, encasillaban a estas acciones en el ámbito de las sutilezas y no en el de los grandes trazos

232 formales como ocurría con la iglesia de Le Corbusier.

Desde este universo visual –más apegado a las condicionantes objetivas del proyecto– se abría un abanico infinito de posibilidades estéticas, que demandaban ser gestionadas con mayor agudeza y detenimiento. La dimensión de los materiales, su textura, sus cromatismos, uniones y posiciones, se convertían en elementos clave en la arquitectura de Fargas y Tous.

El alto grado de abstracción hacia el cual apuntaba el proyecto –en el sentido de su esencialidad– establecía unas áreas de decisiones proyectuales que se movían entre la relación de la materia y el espacio, de lo visible y lo subyacente, de las horizontales y las verticales, de las opacidades y las transparencias, de lo vectorial y lo planar, de lo oscuro y lo claro, de lo liso y lo texturado, etc., es decir, de todas aquellas variables que el ojo humano es capaz de percibir y entender.

De la Casa Mestre a la Fábrica Dallant, lo que se ve es un proceso de refinamiento –con altos y bajos– en la manera de disponer los diversos elementos en el espacio, lo que traía consigo la constitución de obras muy simples, pero al mismo tiempo dotadas de una gran profundidad que podía ser comprobada con la mirada desde distancias lejanas y muy cercanas.

La construcción en seco en acero, a la cual Fargas y Tous se mantuvieron fieles en este periodo, implicaba la elaboración de proyectos basados en elementos estandarizados que inevitablemente emparentaban sus obras con otras que

se encontraban muy lejos, principalmente en Europa Central y en los Estados Unidos. Las semejanzas que surgían de la utilización de los mismos tipos de perfiles (T, doble T, L, U) y estructuras, conducían a la intensificación de la configuración de los elementos –configuración que se fraguaba en los detalles constructivos– como el único medio capaz de otorgar identidad a la obra.

La asociación de elementos estandarizados, propia de la construcción en seco en acero, es comparable a la asociación de notas en la música. Quien quiera proyectar un edificio en acero tendrá a su disposición unos cuantos tipos de perfiles, del mismo modo que quien quiera componer una pieza musical tendrá a su disposición unas cuantas notas musicales a las cuales echar mano.

Siguiendo con la comparación, un perfil en L encierra en sí mismo un tipo de valores visuales que son distintos a los que encierra un perfil cuadrado, circular, omega, tipo T, doble T, o en U. Lo mismo ocurre con la música: la nota Do contiene en sí misma unas potencialidades sonoras que son distintas a las que contienen Re, Mi, Fa, Sol, La y Si. Y por último, la realidad visual que puede producir la vinculación intencionada de unos cuantos tipos de perfiles de acero sometidos a un orden estructural, es comparable a la realidad sonora que puede surgir de la asociación inspirada entre distintas notas musicales sobre una partitura.

Para graficar mejor esto, es útil revisar los detalles constructivos de dos importantísimas obras realizadas en construcción en seco de acero, curiosamente de dos arquitectos

alemanes y que fueron construidas fuera de Alemania. Nos referimos a la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, de 1946, y al Pabellón Alemán para la Expo Universal de Bruselas de 1958, realizada por Egon Eiermann. Dos obras que abordaban la relación entre los elementos constructivos de dos maneras muy diferentes.

En la Casa Farnsworth, Mies configuraba directamente con los elementos estructurales la forma con que se identificaría a la vivienda. Los pilares tipo "Doble T" —con sus hendiduras— se disponían por delante de las vigas tipo "C", para de este modo no interrumpir la continuidad de la estructura vertical y la horizontal. Esta acción, apegada a los factores más objetivos de la construcción, creaba un sutil espesor en el plano de fachada en donde la cadencia de los elementos verticales era compensada por dos líneas horizontales. A su vez, otras tres precisiones completaban una realidad constructiva simple que se trasladaba al campo del arte: el forjado quedaba suspendido del suelo, mientras que los pilares no abrazaban completamente la viga superior para permitir que el ángulo en "L" que hacía de remate de la cubierta se desplazara hacia el exterior para así crear una fina sombra que coronaba toda la obra.

En cambio Eiermann, en su obra para el Pabellón Alemán, realiza el proceso inverso de Mies, es decir, la gran mayoría de los elementos estructurales quedaba oculta por una gran diversidad de elementos accesorios que refinaban intensamente la tosquedad de la estructura portante. Destacaba en esta solución la delgadez de los elementos

de fachada: unos finos perfiles tubulares blancos estaban separados por medio de una pequeña pletina del remate del forjado de color gris oscuro. El fino tinglado que pasaba por delante del resto de elementos, estaba complementado por tensores verticales —también blancos— que ayudaban al descenso y ascenso de unas persianas blancas que se ocultaban en el remate del forjado, construido con chapa plegada.

La obra de Fargas y Tous se situaba entre la de Mies y la de Eiermann, o sea, entre el reconocimiento visual de sus elementos estructurales y sus elementos accesorios. Estas dos dimensiones de la materia, se conjugaban en un mismo plano (Casa Ballbé) o en planos separados (Fábrica Dallant), como una manera de complementar visualmente aquellos elementos más rotundos con aquellos más sutiles.

3. ¿PROTOTIPOS?, ¿GRATUIDADES?, ¿EQUIVOCOS FIGURATIVOS?: FARGAS Y TOUS EN LOS TEXTOS.

234 Al infortunado destino que corrieron las obras iniciales de Fargas y Tous, habría que agregar un pasar no muy feliz por las pocas publicaciones en las cuales importantes críticos de arquitectura hicieron referencia a sus obras.

La aparición de sus obras en años donde el "Realismo" se extendía con mucha convicción como alternativa arquitectónica, provocó que en algunas ocasiones se les juzgara con un marcado sesgo conceptual, que reducía a mínimos los verdaderos valores arquitectónicos que contenían las primeras obras de Fargas y Tous. Además, el alto grado de politización que envolvía a todas de las actividades estructuradoras de las sociedad –entre ellas la arquitectura– hizo que la producción de los jóvenes arquitectos se viera ideologizada involuntariamente: "A nosotros por no querer hacer arquitectura moderna con elementos de la industria catalana nos tildaban de franquistas, de que estábamos haciendo perdurar el sistema"¹⁹, apuntaría Josep Maria Fargas.

En 1962, Oriol Bohigas –el más entusiasta defensor del Realismo– publica un artículo-manifiesto que tenía como título "Hacia una arquitectura realista"²⁰. Bohigas, junto con argumentar las razones por las cuales era pertinente actuar más apegadamente a la cultura y la tradición constructivas, fortalecía su discurso con la descripción de obras contrarias a sus postulados, y que en algunos pasajes del texto parecía aludir directamente a ciertas realizaciones de Fargas y Tous: "Es el formalismo de las fachadas de vidrio, el formalismo de las estructuras vistas de acero, el formalismo de los rectángulos, el formalismo de los volúmenes puros y de la

limpieza, el formalismo del módulo, el formalismo del color gris y el color negro, etc., etc"²¹.

Tal era el grado de oposición de la obra de Fargas y Tous respecto de los principios en que el Realismo se apoyaba, que Helio Piñón –antiguo colaborador y gran admirador de la obra inicial de Fargas y Tous– los llegó a catalogar como "la expresión mas cualificada del adversario"²², en relación a la solitaria opción arquitectónica en que sus obras se habían convertido.

Los dardos que Bohigas lanzaba de reojo sobre las obras de Fargas y Tous estaban motivados por una visión radicalmente crítica de las obras de arquitectura moderna que habían sido realizadas principalmente después de la mitad de la década del treinta. Según él, las conquistas formales alcanzadas con las primeras obras de Gropius, Le Corbusier y Mies, debían tener continuidad esta vez en obras "realistas", que asumieran el verdadero nivel de desarrollo económico e industrial de los países –sobre todo la precariedad industrial que por esos años se vivía en Cataluña–, que consideraran la sabiduría de las preexistencias ambientales, que atendieran a las problemáticas sociales más urgentes y que actuaran especialmente a partir de una sinceridad constructiva que facilitase la ejecución de las obras desde un punto de vista técnico y presupuestario.

Para Bohigas, las obras de Gropius, Le Corbusier y Mies, si bien eran geniales desde un punto de vista plástico, correspondían a una utopía tecnocrática que buscaba anticiparse al cambio tecnológico y social que traería consigo la revo-

19. (v. supra p.16)
20. Bohigas, Oriol. "Cap a una arquitectura realista" Barcelona: Serra D'or, 5 (1962): págs. 17-20.
21. Bohigas, Oriol. *Ibid.*, p. 19.
22. Piñón, Helio. *Arquitecturas Catalanas*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977. p. 36.
23. Bohigas, Oriol. "Cap", p. 17.
24. (v. supra p.24)
25. (v. supra p.24)

lución industrial. Eran en definitiva obras "idealistas", que iban mas allá de las reales posibilidades técnicas que ofrecía la industria de la construcción, y que a su vez proponían nuevos estilos de vida, ajenos a la cotidianidad urbana y doméstica.

Bohigas llegaba a la conclusión de que estas obras correspondían simplemente a "prototipos" de una arquitectura que aún estaba muy lejos de reflejar los verdaderos avances técnicos y sociales de la época. Por ejemplo, la Casa Savoye, el Pabellón de Barcelona o la Bauhaus, estaban hechos con "los medios artesanales más anticuados y al servicio de una clientela pasada de moda"²³.

En consecuencia, las obras de raíz "racionalista" que por el año 1958 comenzaron a surgir en Barcelona, eran, según Bohigas, anacrónicas además de prototípicas.

Como se puede ver, las primeras obras de Fargas y Tous –sobre todo las de comienzos de los años sesenta– encarnaban de forma íntegra y clara el tipo de arquitectura que según Bohigas –y el ambiente arquitectónico en general– no era pertinente realizar.

Lo curioso es que desde el otro lado, es decir, desde el punto de vista de Fargas y Tous, tal debate no existió. "No estábamos en contra del Realismo. Incluso Bohigas intentó que hubiera una polémica, pero nosotros no la aceptamos, nos parecía absurdo"²⁴, diría Enric Tous, que agregaba: "Del Realismo veías que había obras que estaban bastante bien, incluso nosotros hicimos alguna obra en ladrillo, de *totxana* vista. O sea que no estábamos en contra del Realismo, al

contrario, intentábamos hacer cosas, pero siempre intentando ir más allá, de impulsar la tecnología"²⁵.

De las palabras de Enric Tous se desprendía una apreciación más amplia de los hechos, que validaba como arquitectura obras realizadas con distintos medios, por humildes que éstos fueran. La arquitectura moderna –como ya se ha demostrado– podía ser hecha de madera, piedra o ladrillo. Lo importante, según las palabras de Tous, se centraba en la calidad de la obra, con independencia del segmento social, del volumen presupuestario o del programa funcional al cual atendieran. La búsqueda de nuevas tecnologías en su obra pretendía ser una puesta al día que pudiera aportar nuevas luces sobre una realidad material que comenzaba a asomar y que prometía –como de hecho así fue– extenderse en poco tiempo.

La inclusión, en sus proyectos, de materiales y elementos no estandarizados, si bien significaba un esfuerzo mayor, no apuntaba a la elaboración consciente de prototipos, sino que estaba inmersa en un campo de búsqueda visual que era atraído por los refinados delineamientos constructivos que potenciaban el uso del acero, el vidrio y el hormigón. Estos tres materiales, más la inclusión de los materiales tradicionales, abrían un universo constructivo de una profunda gama de variables espaciales y estéticas, que podían ser aplicadas a las problemáticas de la arquitectura local con el mismo grado de pertinencia con que lo hacía la arquitectura realista o tradicional.

Al valor estético de las obras de Fargas y Tous habría

236 que agregar una importante dosis de valor pragmático, en cuanto aportaban un modo de operar que estimulaba la facilitación de las tareas –constructivas y proyectuales– como un puntal esencial de una arquitectura que podía asimilar con naturalidad los cambios y variaciones inherentes a su permanencia en el tiempo, condición que se veía acentuada por el proceso de reformulación e indeterminación que vivía la antigua ciudad y la antigua sociedad.

Por otro lado, la investigación tecnológica en la que Fargas y Tous se habían enfrascado, no era una ocurrencia del momento, sino que provenía de un proceso que se había iniciado en los primeros trabajos de diseño gráfico e industrial que recibieron poco tiempo después de titularse como arquitectos.

El talento de los arquitectos para dar forma a un objeto a partir de la configuración pormenorizada de sus partes pudo ser desarrollada inicialmente con el diseño de la moto Lube, los sanitarios Roca y los equipos de audio Vieta. Posteriormente, con el aumento de los encargos de arquitectura, esta manera de concebir la forma encontró materia en la cual seguir desarrollándose fundamentalmente en la construcción en seco de acero. La constitución de la forma por adhesión de piezas que caracteriza a este tipo de construcción, se convirtió en la vía natural en la cual los noveles arquitectos podían seguir desplegando su indudable talento para relacionar las partes con coherencia constructiva y sentido estético.

El descarte apresurado de estas valiosas obras por parte

de Bohigas, obedecía a una inercia generalizada por recuperar la tradición y los valores de la arquitectura local que al parecer con la arquitectura moderna se veían profundamente amenazados. Para infortunio de Fargas y Tous, sus obras habían surgido en el inicio de un periodo de fuerte contracción de la influencia que la arquitectura moderna había ejercido en el mundo por aproximadamente cuarenta años.

La retirada de la credibilidad por los valores más esenciales de la arquitectura moderna, hizo que las convicciones de muchos quedaran reducidas a la de muy pocos arquitectos. Fargas y Tous, cada vez mas solos, llegaron a poner en duda el enfoque de su propio trabajo, iniciando un camino de renovación formal, que si bien conservaba muchas de las virtudes de sus realizaciones iniciales, se desviaba de los aspectos más esenciales y abstractos de la forma, para caer en ciertos formalismos que asomaban más como alardes que como técnica al servicio de una obra de arquitectura.

En 1974, Helio Piñón escribía un artículo para la revista *Arquitecturas Bis*, en donde abordaba en profundidad el giro que la obra de Fargas y Tous había sufrido desde los años sesenta hasta la fecha. El título del artículo: "Fargas y Tous: Equívocos figurativos de una tendencia tecnológica"²⁶, exponía con claridad el rumbo confuso que las realizaciones de los arquitectos había adquirido.

Pero al interior de su texto, Piñón, junto con someter a juicio la producción más reciente de los arquitectos, ponía en valor las obras de los primeros años sesenta –espe-

26. Piñón, Helio. "Fargas y Tous, Equívocos figurativos de una tendencia figurativa". Barcelona: *Arquitecturas Bis*, 2 (1974): págs. 18-21.
27. Piñón, Helio. *Ibíd.*, p. 20.
28. Piñón, Helio. *Ibíd.*, p. 20.

cíficamente la Casa Ballbé, el Decanato del COACB y la Fábrica Dallant— como obras que por "las limitaciones del campo de investigación junto con las características de las obras producidas como fruto de éste, permitieron un alto nivel de coherencia en los aspectos sistemáticos del lenguaje utilizado", y añadía: "Sistematicidad que, por otra parte, tenía indudable valor didáctico, lo que provocó el interés de quienes en aquellos años estudiábamos arquitectura. La posibilidad de controlar la forma mediante la definición de un código aprehendido, era valorada por los estudiantes de arquitectura..."²⁷.

De este modo, la facilitación de las tareas constructivas y proyectuales que estaban incluidas dentro del campo de investigación tecnológica que habían emprendido Fargas y Tous —junto con ser coherentes con sus obras— se habían traducido en una claridad formal que convirtió a sus obras en valiosas herramientas educativas para quienes por esos años estudiaban arquitectura.

La condición didáctica que señalaba Piñón, a su vez, parece ser un valor añadido que caracteriza a la buena arquitectura: la claridad con que la mayoría de las obras ejemplares configuran la forma y logran dotar al espacio de valores visuales y vivenciales, era una característica que indirectamente —junto con satisfacer las finalidades del proyecto— inducían con facilidad al aprendizaje arquitectónico a quienes las contemplaran o estudiaran.

Helio Piñón agregaba: "El aspecto sistemático más ligado a la propuesta constructiva, en la que situaban el acento,

era el que se consideraba como valor fundamental de la arquitectura de Fargas y Tous"²⁸. En efecto, la arquitectura de Fargas y Tous —como se ha expuesto en los capítulos anteriores— confiaba su resultado formal a los sistemas constructivos en los que se basaban, y a la concatenación de elementos secundarios —los no estructurales— a que la configuración regular de la estructura daba pie.

Los elementos constructivos —ya fueran estructurales o no— contenían en sí mismos valores plásticos que se aceptaban como suficientes para plantear obras de arquitectura bien resueltas constructiva y programáticamente, y que desde esta objetividad pudieran aproximarse al mundo del arte. Había por tanto una convicción de que la dimensión estética o artística en la obra de arquitectura se debía desprender de lo constructivo, como si fuera éste el tipo de belleza que a la arquitectura le correspondía.

Otra aclaración relevante que Piñón hacía en su artículo, guardaba relación con la definición precisa de una manera de concebir el proyecto de arquitectura en la primera etapa —la de los primeros años sesenta— y otra manera sutilmente distinta en la segunda etapa, aquella que se iniciaba con la Fábrica Kas de Vitoria en 1966 y que se confirmaba con el edificio de la Banca Catalana en el año 1967.

Para Piñón, las obras de la primera etapa eran de carácter analítico, cuya evolución no se veía confirmada en las obras de la segunda etapa, cuyo carácter se tornaba sintético.

El valor autónomo de las partes con el que se identifi-

238 caban las obras de principio de los sesenta, estaba parcialmente estimulado, según Piñón, por "la concepción artesanal de una tecnología que producía imágenes de cierto nivel de industrialización"²⁹. El esfuerzo extra que implicaba la búsqueda de materiales constructivos más "avanzados" en un escenario industrial atrasado respecto del resto de Europa, desarrolló en los arquitectos una agudeza para apreciar el valor estético de las partes, que los llevó muchas veces a descubrir e incorporar en sus obras piezas que habitualmente no se utilizaban en el ámbito de la construcción.

El sobreesfuerzo que había detrás de la obtención de los medios constructivos, se saldaba con la obtención de obras que ponían en valor cada una de sus partes, por muy secundaria que éstas fueran. Cada pieza, junto con desempeñar un rol constructivo, cumplía con un rol visual, ya fuese por sus dimensiones, su textura, su cromatismo, etc. La relación sistemática de este universo de partes creaba un todo, un volumen, que quedaba condicionado como forma por dicha relación de las partes. Esto era lo que indudablemente enriquecía la obra de Fargas y Tous. La aparición en sus obras posteriores de elementos alabeados pasaba a constituir un enriquecimiento visual que escapaba de la esencia constructiva y acercaba sus obras a un complejo plano figurativo.

En 1980, Ignasi de Solà-Morales en su libro *Eclecticismo y vanguardia* y otros escritos incluía –junto con otros arquitectos– a la obra de Fargas y Tous dentro de un periodo que él denominaba "arquitectura del desarrollo". Este breve

periodo, que abarcaba los años 1958 y 1966, se caracterizaba por el vertiginoso aumento del volumen de edificación en España y por la incorporación de arquitectura moderna a la mayoría del repertorio de obras. En este contexto se distinguían dos tipos de arquitectura: la "arquitectura realista" y el "racionalismo acrítico", que era en lo cual Solà-Morales ubicaba la producción de Fargas y Tous.

En términos generales, esta línea arquitectónica se describía en el texto como "la arquitectura que se hace a partir de un uso más o menos inteligente de los presupuestos básicos del pensamiento arquitectónico internacional de la década de 1930. Las obras mejor resueltas tienen una bella calidad formal y se mueven en una línea de un cierto utopismo reformista en torno de ciertos temas clásicos: la unidad de vivienda de barrio, las tipologías de vivienda racional, los nuevos materiales y su poética, la prefabricación y la industrialización", y agregaba: "En Cataluña, esta línea proporciona obras notables, pero carece de una coherencia doctrinal y de unas cabezas visibles que la aclaren. Su vocación es la de la plena integración, en la medida en que confiere eficacia y racionalidad a las intervenciones del sistema"³⁰.

El carácter "acrítico" con el que Solà-Morales distinguía a la producción arquitectónica racional de equipos de trabajo como Subias, Giráldez y López Íñigo, Echaide y Ortiz Echagüe, y Fargas y Tous, iba en relación con la aceptación prácticamente sin reparos que esta nueva generación de arquitectos hacía treinta años después de los principios más

29. Piñón, Helio. *Ibíd.*, p. 21.

30. de Solà-Morales, Ignasi. *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*. Ed. de Xavier Costa. Col. Biblioteca Ignasi Solà-Morales. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 189.

31. (v. supra p.24)

esenciales de la arquitectura moderna.

A la clasificación que hacía Solà-Morales habría que agregar algunos matices que eran particulares a la visión que Fargas y Tous tenían de la arquitectura moderna. Para Enric Tous, por ejemplo, la aceptación de los principios modernos no garantizaba la calidad de la obra: "También nos dimos cuenta que cuando se aceptó la arquitectura moderna y la empezaron a hacer todos, hicieron cosas tan feas, tan vulgares, que entonces llegabas a pensar que estabas equivocado, que no había que hacer arquitectura moderna casi, que había que hacer otra cosa"³¹.

La atención a la evolución de los hechos que se desprende de las palabras de Tous, marca un sentido crítico que ponía a prueba sus propios trabajos inclusive. También la ya comentada reprobación hacia a la obra de Le Corbusier que hacía Josep Maria Fargas era un importante indicador de la existencia de una mirada crítica hacia cierto tipo de arquitectura, por moderna y afamada que ésta fuera. El sentido crítico con que Fargas y Tous operaban se podía comprobar también en la aprobación hacia obras de características formales opuestas a las suyas: para ellos una obra de arquitectura de tipo realista podía estar perfectamente bien planteada.

En el fondo, y como los mismos arquitectos confesaran, había un tipo de arquitectura moderna que en específico les interesaba. Para Fargas y Tous, nombres como Harry Seidler, Richard Neutra, Craig Ellwood o Raphael Soriano, representaban un tipo de arquitectura moderna más medi-

da, más doméstica, más económica, de mucha precisión, y bien incorporada en el paisaje. 239

Estas obras, que habían surgido entre finales de la década del cuarenta y principios de los sesenta, constituían una arquitectura moderna de "segunda generación", que había logrado bajar a tierra los postulados más grandilocuentes de la primera generación de arquitectos modernos. Por lo tanto, para el caso en particular de Fargas y Tous, su arquitectura no nacía de la influencia del pensamiento arquitectónico de la década del treinta, como señala Solà-Morales, sino que más bien nacía de la observación de obras de arquitectura moderna más maduras, como las que representan las obras que se sitúan entre los finales de los cuarenta y el inicio de los sesenta.

La carencia de una coherencia doctrinal que acusaba Solà-Morales en su texto, debió ser acaso el punto más endeble de esta nueva hornada de arquitectos, que por un lado ayudó a su pronta disolución en el tiempo, pero que por otro lado alentó la creación de obras —al menos las de Fargas y Tous— que al estar desmarcadas de contenidos teóricos más trascendentes, operaban desde un empirismo que estrechaba el vínculo entre la obra y las problemáticas reales y concretas de cada proyecto.

Para el caso de Fargas y Tous, esta conexión con la realidad —al contrario de lo que podría haber pensado Bohigas— estimulaba una intensa laboriosidad constructiva, que llegó a ampliar el repertorio de soluciones de un tipo de arquitectura que por esos años se había acostumbrado a

240 ejecutar las obras desde el automatismo que conferían las soluciones estándar. En síntesis, la carencia de un discurso más sólido por parte de Fargas y Tous, fortalecía la valoración imparcial de los hechos, como fuente inagotable de recursos estéticos y organizativos del proyecto.

Ignaci de Solà-Morales en su escrito, también evaluaba particularmente la obra de Fargas y Tous: "Su obra tiene también la grandeza y la servidumbre de haberse concentrado en especial alrededor de un núcleo de problemas, intentando experimentarlo y profundizarlo con el riesgo de perder de vista un planteo global del hecho arquitectónico"³². A juicio de Solà-Morales este accionar se podía comprobar en el periodo que se inauguraba en 1962 con la Casa Ballbé, continuaba con las Fábricas Dallant y Kas de Vitoria, y se cerraba durante los años 1965 y 1968 con el edificio de la Banca Catalana en el Paseo de Gracia de Barcelona.

La clasificación de obras de distinta naturaleza –unas analíticas y otras sintéticas según Piñón– dentro de un mismo periodo, llevaba a Solà-Morales a englobar en una misma lectura obras que en su esencia tenían distintos enfoques. Por un lado, Fargas y Tous "habían orientado la búsqueda por el camino de la racionalización tecnológica, tanto de las posibilidades de producción industrial en la arquitectura prefabricable, como de las posibilidades plásticas y expresivas de este camino"³³, y por otro lado: "La obra de Tous y Fargas tiene, pues, un carácter unidireccional discutible. Tal vez haya que entenderla sobre todo como solitario, e inclu-

so gratuito, trabajo de investigación en un terreno genéricamente considerado como fundamental en el cuadro de principios del internacionalismo racionalista al que ahora nos referimos"³⁴. Se podría decir que la primera definición obedecía más a las características de la Casa Ballbé y de la Fábrica Dallant, mientras que la segunda definición se ajustaba más a las características de la Fábrica Kas y de la Banca Catalana.

Pero mas allá de las precisiones y distinciones que se puedan seguir haciendo sobre lo que ya se ha dicho de la obra de Fargas y Tous, en el fondo y en suma una de las cosas más importantes que se desprenden del análisis bajo distintos ángulos de la producción inicial de los arquitectos, es que dichas obras –representadas por la Casa Mestre, la Tienda Georg Jensen, la Casa Ballbé y la Fábrica Dallant– están vigentes hasta hoy como ejemplos de buena arquitectura, cargadas de la sabiduría que le confieren la validez en el tiempo de una práctica audaz, intensa y seria.

Estas obras lamentablemente ya no existen en la ciudad, se han extinguido dentro de la dinámica de cambios y crecimiento que ellas mismas buscaban asimilar. Su vigor arquitectónico les ha permitido continuar existiendo ya no como obras tangibles, sino como un conjunto coherente de valores formales de una notable calidad instructiva.

32. de Solà-Morales, Ignasi. *Eclecticism*, p. 192-193.

33. de Solà-Morales, Ignasi. *Ibid.*, 193.

34. de Solà-Morales, Ignasi. *Ibid.*, 193.

211. Josep Maria Fargas y Enric Tous durante la construcción de la Casa Ballbé en 1962.



ANEXO

OBRAS REALIZADAS ENTRE 1952 Y 1968



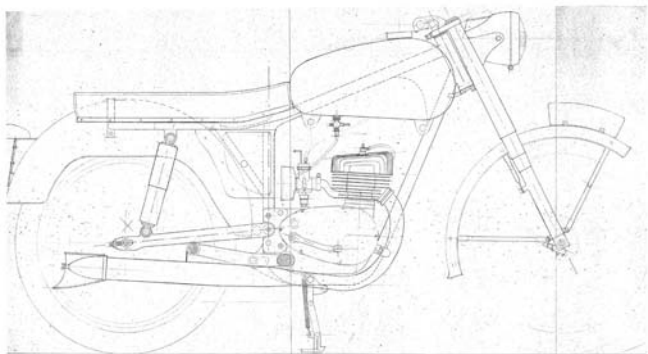
212. Local comercial especialidades Dallant. 1953.
Calle Campo Vidal nº 10 - Barcelona.



213. Diseño de aparatos sanitarios para Compañía Roca Radiadores S.A.
Serie Estudio.



214. Vivienda unifamiliar aislada Casa Mestre. 1954 (proyecto), 1955-56
(construcción).
Platja Rovira, Platja d'Aro.



215. Diseño motocicleta Lube-NSU. 1955.



216. Diseño de equipos de audio para Vieta Audioeléctrica S.A.. 1957-60.

245



217. Tienda Georg Jensen. 1957-58 (proyecto y construcción).
Passeig de Gracia nº 62, Barcelona.



218. Montaje exposición Antoni Cumella. 1958



219. Local comercial Sade S.A. 1958.
Travesera de Gracia, nº 31, Barcelona.



220. Vivienda unifamiliar aislada, Casa Guillermo Door. 1958.
Ciutat Diagonal, Esplugues de Llobregat.

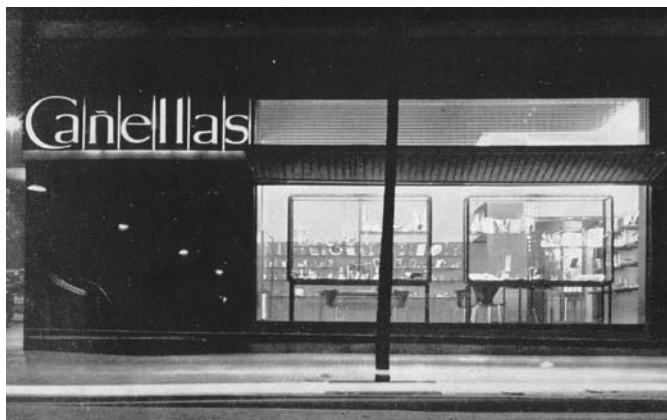


221. Vivienda unifamiliar aislada, Casa Ballbé. 1958 (proyecto), 1960-61 (construcción).
Avda. Mare de Déu de Llorda nº 21, Pedralbes, Barcelona.



222. Local comercial Ina Rodamientos. 1960.
Avda. Gran Vía nº 806, Barcelona.

247



223. Local comercial Joyería Cañellas. 1960.
Avda. Pau Casals nºs. 18 y 20, esquina calle Maestro Nicolau, Barcelona.



224. Cines Publi. 1960.
Passeig de Gracia nº 57, Barcelona.



225. Decanato del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. 1961.
Plaça Nova 5, Barcelona.



226. Conjunto habitacional Sant Jordi. 1962
Viladecans.



227. Edificio Industrial Dallant S.A. 1962 (proyecto), 1963 (construcción). Carretera Laureà Miró nº 392, Sant Feliu de Llobregat, Barcelona.



228. Edificio Industrial KAS, Vitoria. 1962 (proyecto), 1963-64 (construcción). Polígono de Zumarraga en Vitoria, Alava.



229. Reforma y decoración Cine Exelsior. 1963. Avda. José Antonio nº 544, Barcelona.



230. Edificio Industrial Ediciones Ariel S.A. 1963 (proyecto), 1964 (construcción).
Esplugues de Llobregat, Barcelona.



231. Vivienda unifamiliar Srs. Solanas. 1963 (proyecto), 1964 (construcción).
Carrer Rosal en la Pineda de la Marina, Castelldefells, Barcelona.



232. Local comercial Audio Barna. 1963 (proyecto), 1964 (construcción).
La Granada nº 34, en inmueble correspondiente a Calle Tuset nº 30,
Barcelona.



233. Local comercial Kodak-Arpi. 1965 (proyecto), 1966 (construcción).
Passeig de Gracia nº 22, Barcelona.



234. Edificio industrial Siliconas Hispania S.A. 1965 (proyecto), 1966-67
(construcción).
Santa Perpetua de la Moguda, Provincia de Barcelona.

251



235. Edificio Banca Catalana. 1964 (concurso), 1965 (proyecto), 1965-
68 (construcción).

BIBLIOGRAFÍA.

- 252 Bohigas, Oriol. "Cap a una arquitectura realista" Barcelona: Serra D'or, 5 (1962)
- Breuer, Marcel. *Sun and Shadow: The Philosophy of an Architect Autor*. 1.ª ed. Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1955.
- Carter, Peter. *Mies van der Rohe trabajando*. Nueva York: Phaidon Press Limited. (1974)
- de Solà-Morales, Ignasi. *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*. Ed. de Xavier Costa. Col. Biblioteca Ignasi Solà-Morales. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Gastón, Cristina y Teresa Rovira. *El Proyecto Moderno. Pautas de Investigación*. Col. Materiales de Arquitectura Moderna / Ideas 8. Barcelona: Edicions UPC, 2007.
- Le Corbusier. *El Modulor*. Trad. Marta Llorente. Pról. de Marta Llorente. Madrid: Apóstrofe, 2005.
- Mac Lamprecht, Barbara. *Richard Neutra. Complete Works*. Köln: Taschen, 2000.
- Paricio, Ignacio. *La Piel Ligera: Maduración de una Técnica Constructiva*. Barcelona: Actar D, 2010.
- Perez-Mendez, Alfonso. *Craig Ellwood. Con el Espíritu de la Época*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Piñón, Helio y Francesc Català-Roca. *Arquitectura Moderna en Barcelona (1951-1976)*. Col. d'A (Arte, Diseño, Arquitectura y Urbanismo). Barcelona: Edicions UPC, 1996.
- Piñón, Helio. *Arquitecturas Catalanas*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1977.
- Arne Jacobsen. Col. (sin palabras) 1. Valencia: Editorial de la UPV, 2004.
- *Arquitectura de la Ciudad Moderna*. Materiales de Arquitectura Moderna / Ideas 11. Barcelona: Edicions UPC, 2010.
- *Curso Básico de Proyectos*. Col. Materiales de Arquitectura Moderna / Ideas 2. Barcelona: Edicions UPC, 1998.
- *El Proyecto como (Re) Construcción*. Col. Materiales de Arquitectura Moderna / Ideas 6. Barcelona: Edicions UPC, 2005.
- *El Sentido de la Arquitectura Moderna*. Col. Materiales de Arquitectura Moderna / Ideas 1. Barcelona: Edicions UPC, 1997.
- "Fargas y Tous, Equívocos figurativos de una tendencia figurativa". Barcelona: *Arquitecturas Bis*, 2 (1974)
- *Miradas Intensivas*. Col. Materiales de Arquitectura Moderna / Ideas 5. Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- *Teoría del Proyecto*. Col.lecció d'Arquitectura 24. Barce-

lona: Edicions UPC, 2006.

253

Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Trad. Jordi Siguán. Col. Biblioteca de Arquitectura 5. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.

CREDITO DE LAS ILUSTRACIONES.

254

Archivo Fargas i Arquitectes Associats:

1-4-5-6-7-8-9-11-13-14-17-18-19-23-24-26-27-28-29-30-31-32-34-35-36-37-50-55-61-66-67-68-69-70-71-72-74-75-76-77-78-79-80-83-86-95-97-104-106-108-110-112-113-114-115-116-117-118-119-121-122-124-125-126-127-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-140-148-152-158-170-171-172-173-175-176-178-179-180-181-182-183-184-186-187-188-189-190-195-197-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235.

Archivo Gráfico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona:

2-3

Instituto Cartográfico de Cataluña:

65-103-169

Redibujo realizado por Manuel Rivas:

120

Redibujos realizados por el autor:

15-16-20-21

Reconstrucción Digital realizada por el autor:

38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-51-52-53-54-56-57-58-59-60-62-63-64-81-82-84-85-87-88-89-90-

91-92-93-94-96-98-99-100-101-102-139-141-142-143-144-145-146-147-149-150-151-153-154-155-156-157-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-191-192-193-194-196-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210

Libro "*Harry Seidler: V.I: Houses and Interiors*" de Harry Seidler y Chris Abel:

10-12-22-25-33

Libro "*Piet Mondrian 1872 - 1944: Composición sobre el vacío*" de Susane Deicher:

73

Libro "*Richard Neutra Complete Works*" de Barbara Lamprecht:

105-107-109

Libro "*Arquitectura Moderna de Barcelona (1951-1976)*" de Helio Piñón y Francesc Català-Roca:

111

Libro "*Mies van der Rohe Trabajando*" de Peter carter:

123-174-177-185

Libro "*Craig Ellwood. Con el espíritu de la época*" de Alfonso Perez-Mendez

128

